

EURORÉGION NORD | NORD-PAS DE CALAIS – KENT – BELGIQUE

ESPACE CRITIQUE / CRITICAL SPACE – ESPACE DE RÉFLEXION / THOUGHT SPACE

CARTE BLANCHE – PORTFOLIO


MAGAZINE EN LIGNE — NEWSLETTER
DD
dust-distiller.com
ART, ARCHITECTURE, RECHERCHE, POLITIQUE, SON, CINÉMA, LIVRES, FICTION
contact : contact@dust-distiller.com — tél. : + 33 (0) 626 029 444


NG
–
FREE SOLO
–
CAIRN CENTRE D'ART 1, BOULEVARD VICTOR HUGO 04000 DIGNE-LES-BAINS
EXPOSITION DU 16/10 AU 15/12 2013 DU MERCREDI AU DIMANCHE 11H-18H ENTRÉE LIBRE


R
CONTEMPORARY-ART, GRAPHIC DESIGN, DESIGN, MUSIC AND PHOTOGRAPHY ONLINE MAGAZINE
r-mag.org



REVUE D'ART CONTEMPORAIN
CONTEMPORARY ART REVIEW

#4

2013 | www.50degresnord.net



UNE APPROCHE CRITIQUE & TERRITORIALE

50° nord revue d'art contemporain est une plate-forme de diffusion et de lectures critiques pour la scène artistique du Nord-Pas de Calais et de l'espace transfrontalier : Belgique et sud de l'Angleterre. Éditée par le réseau 50° nord, cette revue annuelle prend ce territoire pour concept unificateur, témoignant de sa richesse et de ses spécificités dans le champ des arts plastiques et visuels, et lui donnant d'emblée un sens en tant que découpage géographique naturel. Cet espace eurorégional constitue le point de départ pour des écritures et regards pluriels autour des artistes, expositions, projets et questionnements faisant son actualité tout au long d'une année.

50° nord revue d'art contemporain s'intéresse aux diverses pratiques disciplinaires et interdisciplinaires des arts plastiques et visuels que chacune des structures adhérentes au réseau s'emploie à promouvoir, et elle examine les données et les enjeux de la création contemporaine en octroyant une large place aux artistes émergents, en particulier à travers des cartes blanches plastiques. Elle propose une vision à la fois rétrospective et prospective de l'art contemporain et exprime *in progress* la valeur produite par un territoire en tant que terrain d'expérimentation. 50° nord revue d'art contemporain se démarque par son implantation régionale dans une logique de pluralisme et de décentralisation, visant la production d'échos critiques en province et une meilleure connaissance de la scène française via ses scènes locales.

50° nord revue d'art contemporain fonctionne aussi comme un almanach fournissant un discours sur les oeuvres, les expositions et leurs différentes médiations, et gardant la trace de l'activité du territoire. Mais il ne s'agit aucunement de prétendre à une exhaustivité ni de s'intéresser aux seules structures membres du réseau 50° nord. Toutes les contributions sont librement proposées au comité de rédaction par des auteurs extérieurs (critiques, commissaires, universitaires, étudiants…) et l'enjeu est justement d'ouvrir à la critique, aux regards foncièrement subjectifs et de relier les lieux du réseau à d'autres structures du territoire, notamment en Belgique et au Royaume-Uni.

Bilingue français/anglais, elle est en vente directement auprès du réseau 50° nord et sur www.r-diffusion.org.

A CRITICAL & TERRITORIAL APPROACH

50° nord Contemporary Art Review is a forum for promoting and critically assessing the art scene in the Nord-Pas de Calais region and cross-border areas in Belgium and Southern England. Published by 50° nord, network for contemporary art, this annual review views this territory as a unifying factor, illustrating its richness and its uniqueness within the visual arts, and from the outset, providing it with meaning as a natural geographic zone. This cross-border zone is the starting point for the many different means of expression and ways of looking at artists, exhibitions, projects and issues that make up its news throughout the year.

50° nord Contemporary Art Review focuses on the various disciplinary and inter-disciplinary practices of visual arts that each member-structure of the network endeavours to promote, and it examines the data and issues of contemporary creativity by giving young artists plenty of coverage, notably in the Carte Blanche section. It provides a view of contemporary art that looks back over the past as well as forecasting the future, expressing, through works *in progress*, the value of a prescribed area as a place of experimentation. As part of its emphasis on diversity and decentralisation, 50° nord Contemporary Art Review consciously chooses to have a regional headquarters, in order to promote regional reviewers and a better understanding of the French art scene through observing what is happening at a local level.

50° nord Contemporary Art Review also functions like an almanac, with essays on works and exhibitions and their different forms of interpretation, thus providing a record of the area's artistic activity. But in no way does it claim to be exhaustive nor to be about the only member organisations of the 50° nord network. All contributions are freely submitted to the editorial committee by independent authors (critics, exhibition curators, academics, students…). The challenge is precisely to invite reviews and fundamentally subjective scrutiny from outside and to link the network's venues to other structures within the area, especially in Belgium and the United Kingdom.

The bilingual French/English review is available from the 50° nord headquarters itself, and on www.r-diffusion.org.

#4

ISSN 2102-1309
0
Paru en 2009 (almanach 2008)
ISBN 978-2-9533930-0-2
1
Paru en 2010 (almanach 2009)
ISBN 978-2-9533930-1-9
2
Paru en 2011 (almanach 2010)
ISBN 978-2-9533930-2-6
3
Parution 2012 (almanach 2011)
ISBN 978-2-9533930-3-3
4
Parution 2013 (almanach 2012)
ISBN 978-2-9533930-4-0

Le respect d'une ligne éditoriale de qualité est mis en œuvre par un comité de rédaction formé de professionnels des équipes des structures membres du réseau 50° nord. Sa composition évolue en fonction des engagements des individus et des structures, procurant à la revue une appropriation collégiale et fédératrice mais aussi un pluralisme des regards et une dynamique. Les choix s'établissent au sein de la collectivité du réseau, le comité de rédaction, ouvert au plus grand nombre et tournant à chaque numéro, ayant un rôle de coordination et de comité de lecture.

Compliance with the editorial policy is the remit of an editorial committee composed of professionals from the memberstructures of the 50° nord network. Its composition varies according to the commitments of the individuals and structures, which gives the review a corporate and unified sense as well as a dynamic and a pluralism of views. The choice is established by the network itself, while the editorial committee, which is open to as many people as possible and changes with each new issue, primarily functions as a reading committee with an important role of co-ordination.

ESPACE CRITIQUE / CRITICAL SPACE

_ Articles critiques | Comptes-rendus d'expositions /
Critical papers / Exhibition reports
_ Textes sur | Entretiens avec des artistes /
Texts on | Interviews with artists

ESPACE DE RÉFLEXION / THOUGHT SPACE

_ Textes transversaux / Transversal papers
_ Politique culturelle, esthétique, théorie de l'art, histoire de l'art…
Cultural policies, aesthetics, theory of art, history of art…

CARTE BLANCHE

ESPACE DE CRÉATION / EXPERIMENTAL SPACE
Partis sans laisser d'adresse / Departed without leaving address

_ Libres propositions plastiques autour d'une thématique donnée /
Free creations from artists around a common theme

PORTFOLIO

ESPACE DE DIFFUSION / PRESENTATION SPACE
La performance / Performance art

_ Libre diffusion de la part d'artistes invités /
Free presentations from invited artists

STRUCTURES MEMBRES DU RÉSEAU 50° NORD
MEMBERS OF THE 50° NORD NETWORK

BRIGHTON
BRUXELLES
CAMBRAI
CHARLEROI
DOUCHY-LES-MINES
DUNKERQUE
GRANDE-SYNTHE
HORNU
LA LOUVIÈRE
LE CATEAU-CAMBRÉSIS
LE FAVRIL
LIÉVIN
LILLE
MONS
MONS-EN-BARŒUL
NAMUR
ROUBAIX
SAINT-OMER
SARS-POTERIES
SOLRE-LE-CHÂTEAU
TOURCOING
TOURNAI
VALENCIENNES
VILLENEUVE D'ASCQ

NORD-PAS DE CALAIS

artconnexion, Lille

Bureau d'Art et de Recherche B.A.R. #2, Roubaix

cent lieux d'art2, Solre-le-Château

Centre Arc en Ciel, Liévin

Centre Régional de la Photographie, Douchy-les-Mines

La chambre d'eau, Le Favril

École Supérieure d'Art, Cambrai

École Supérieure d'Art du Nord-Pas de calais / Tourcoing - Dunkerque

École Supérieure d'Art et de Design, Valenciennes

Équipe Monac 1, Lille

espace 36, Saint-Omer

Espace Croisé, Roubaix

FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque

Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, Tourcoing

Fructôse, Dunkerque

Galerie Commune et Bibliothèque du Campus Arts Plastiques, Tourcoing

Galerie Robespierre, Grande-Synthe

L'H du Siège, Valenciennes

Heure Exquise !, Mons-en-Barœul

LAAC Lieu d'Art et d'Action Contemporaine, Dunkerque

Musées des Beaux-Arts, Dunkerque

LaM Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve d'Ascq

la malterie, Lille

MUba Eugène Leroy, Tourcoing

Musée-Atelier du Verre, Sars-Poterie

Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis

BELGIQUE

B.P.S. 22, Charleroi

Centrale for Contemporary Art, Bruxelles

Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, La Louvière

The Drawing Box, Tournai

Incise, Charleroi

Iselp Institut Supérieur pour l'Étude du Langage Plastique, Bruxelles

Lieux-Communs, Namur

MAC's Musée des Arts Contemporains, Hornu

MAAC Maison d'Art Actuel des Chartreux, Bruxelles

TAMAT - Centre de la Tapisserie, des Arts du Tissus et des Arts muraux, Tournai

ROYAUME-UNI

Fabrica, Brighton



RÉSEAU D'ART CONTEMPORAIN DU NORD - PAS DE CALAIS ET DE L'EURORÉGION NORD / THE CONTEMPORARY ART NETWORK OF THE NORD - PAS DE CALAIS REGION AND THE NORD EUROREGION

50° nord poursuit un but d'intérêt général de promotion des pratiques actuelles des arts plastiques et visuels et de structuration du secteur professionnel de l'art contemporain en Nord-Pas de Calais sur un territoire élargi à l'eurorégion. Réseau solidaire, 50° nord est une plate-forme d'échanges de savoirs et un catalyseur de projets collectifs. Au cœur de ses ambitions figurent la promotion de la scène artistique du territoire, le soutien à la création émergente, le développement des publics de l'art contemporain et la dynamisation des échanges transfrontaliers. 50° nord œuvre au rayonnement de l'art contemporain et à sa diffusion pour un large public, à travers des événements, des outils de communication (site web, newsletter électronique mensuelle, agenda papier semestriel), des parcours de sensibilisation et cette revue annuelle bilingue.

Créé en 1997 par de petites et moyennes associations sur l'initiative du Conseil Général du Nord, le réseau fédère aujourd'hui sur le territoire eurorégional près de 40 structures de production, de diffusion et de formation supérieure dans le champ de l'art contemporain : galeries associatives et publiques, centres d'art, le FRAC, associations d'artistes, musées, écoles supérieures d'art, etc.

L'objectif est d'asseoir ce qui tend naturellement à se construire : un espace de vie et de travail transfrontalier, avec une circulation des professionnels et des publics, un sentiment d'appartenance de tous et le développement d'une identité collective de l'eurorégion. 50° nord incite les lieux d'expositions à travailler ensemble et à mutualiser leurs moyens. Le territoire régional est l'échelon d'activité évident d'une telle mise en réseau, avec un élargissement naturel et progressif aux zones transfrontalières : sud de l'Angleterre et Belgique, afin de faire vivre l'eurorégion, faciliter les collaborations européennes, construire une identité commune et favoriser le sentiment d'appartenance à un même territoire.

50° nord est l'un des premiers réseaux régionaux d'art contemporain créés en France. Les actions transversales de mutualisation et d'expression d'un territoire constituent une manière, dorénavant essentielle, de dessiner la cartographie culturelle et de concevoir les projets artistiques. C'est dans cette optique que nous avons créé 50° nord revue d'art contemporain.

50° nord continues to pursue its general aim of promoting the visual arts, supporting emergent artists and helping develop professional contemporary art structures within the Nord-Pas de Calais and cross-border region. As a sociallyresponsible network, it is a platform for the exchange of knowledge and skills, and a catalyst for group and regionally-based projects. It also strives to extend the influence and reach of contemporary art to an ever-broader audience through the organisation of events, communication tools (its biannual paper-format diary, website and monthly electronic newsletter), tours and visits, and this bilingual annual review.

Founded in 1997 by small and medium-sized associations at the instigation of the Conseil Général du Nord, the 50° nord network now links nearly 40 production and diffusion member- structures – non-profit and public galleries, art centres, the FRAC, itinerant structures, artists' associations, museums and five art academies.

The aim is to consolidate what is already in the process of being created: a cross-border space for living and working, with professionals and public freely circulating, a general feeling of belonging and developing a sense of identity for the cross-border region. 50° nord encourages the exhibition venues in its area to work together and pool their means. The regional level is the obvious scale for operating such a network, gradually expanding to include cross-border areas in southern England and Belgium, creating a cross-border region facilitating European collaboration, to create a shared identity and promote a sense of belonging to the same territory.

50° nord is one of France's leading regional contemporary art networks. Transversal actions of reciprocity and "territorial" expression constitute a new way, henceforth vital, of dividing the cultural map and conceiving artistic projects. It was with this in mind that we created 50° nord contemporary art review.

www.50degresnord.net

50° nord reçoit le soutien / 50° nord is supported by









TABLE DES MATIÈRES | TABLE OF CONTENTS

ESPACE CRITIQUE / CRITICAL SPACE

ESPACE DE RÉFLEXION / THOUGHT SPACE

ESPACE DE CRÉATION / CREATIVE SPACE

CARTE BLANCHE

PARTIS SANS LAISSER D'ADRESSE / DEPARTED WITHOUT LEAVING ADDRESS

ESPACE DE DIFFUSION / PRESENTATION SPACE

PORTFOLIO

LA PERFORMANCE / PERFORMANCE ART



Autre pareil, Philippe Richard,
Volumes peints, 1996, acrylique sur bois

PAR/BY **CÉLINE BERCHICHE**

COLLECTIVE EXHIBITION

Autre pareil (Different but the same) or the link that binds us to others

EXPOSITION COLLECTIVE

Autre pareil ou le lien qui nous rattache aux autres

Autre pareil (Different but the same), the exhibition held at the Musée des beaux-arts in Dunkirk from November 2011 to July 2013, was a most unusual experience for which Aude Cordonnier, Director of Dunkirk's museums drew upon the French artist Philippe Richard's vision of the museums' collections. He was invited to place nine of his own works within the exhibition circuit together with those of a number of contemporary artists selected by him, and to choose works from the collections of the two museums.

He divided the space into nine rooms, all of which took Homer's *Odyssey* and James Joyce's *Ulysses* as a common thread, with two quotes, one per tale, lining the walls of each room. Four or five themes linked to these epics were presented throughout all of the rooms but one, where an entirely contemporary hanging changed with each of the exhibition's five phases (named the Pelagics).
Philippe Richard successfully avoided the narcissistic temptation of a guest artist; his own nine works merely acted as

C'est une expérience particulière que l'exposition qui s'est tenue de novembre 2011 à juillet 2013 au Musée des beaux-arts de Dunkerque. Pour cette exposition intitulée Autre pareil, la directrice des musées de Dunkerque (le Musée des beaux-arts et le Lieu d'Art et d'Action Contemporaine), Aude Cordonnier avait sollicité le regard de l'artiste français Philippe Richard. Il eut pour consigne d'inviter des artistes contemporains, d'inscrire ses propres œuvres dans le parcours de l'exposition et de choisir des œuvres issues des collections des deux musées.

Il divisa l'espace en neuf salles avec comme fil conducteur : l'*Odyssée* d'Homère et l'*Ulysse* de James Joyce. Deux citations, une par récit, ornaient les murs des salles jalonnant le parcours. Dans celles-ci se déclinaient quatre ou cinq thèmes liés à ces épopées et dans la sixième salle un accrochage uniquement contemporain changeait à chaque temps de l'exposition (les pélagiques), c'est-à-dire cinq fois.



Autre pareil, Philippe Richard, Linéaires, empilement, 2007, acrylique sur bois, dimension variable,
Joan Mitchell, sans titre, 1979, huile sur toile, 130 x 248,5 cm - LAAC. © Philippe Richard et le MBA, Dunkerque

discreet links between the nine different rooms. The public was free to wander from one work to another without any sense of hierarchy between the different genres: marine scenes from the 19th century, Flemish and Orientalist paintings, videos by Bertrand Gadenne and Bertrand Mandico, photographs by Bernard Lallemand, jewellery and objects from the ethnographic collections, ceramics by Peter Soriano and Michel Gouéry, works by Erró and Télémaque, etc. Far from disparate, they formed a coherent whole where the uniqueness of each object/work effortlessly slotted into the overall unity. This was the very heart of Autre pareil, as was how to question, yet one more time, the role of the spectator and different ways of exhibiting. Aude Cordonnier wrote in the catalogue that this eclecticism reminds us of "the original educational and encyclopaedic vocation of museums, invented during the Revolution", and that the collections of the Musées de Dunkerque also reflect "the town's bedevilled past and its role as a port."[1] But what was original about the exhibition's approach was that it did not make a universal or simplistic statement about the accessibility of contemporary art enabling experimentation. Nor did it indulge the participative angle as something playful, far removed from the liberating role of art.

Philippe Richard ne céda pas à la tentation narcissique de l'artiste invité ; les neuf œuvres qu'il présenta furent autant de liaisons discrètes entre les salles où le spectateur était invité à déambuler. Il pouvait alors dériver d'une œuvre à l'autre, aucune hiérarchie de genre n'étant établie. Marines du XIXème siècle, peintures flamandes, orientalistes, vidéos de Bertrand Gadenne, de Bertrand Mandico, photographies de Bernard Lallemand, objets et bijoux des collections ethnographiques, céramiques de Peter Soriano et Michel Gouéry, œuvres d'Erró, de Télémaque, etc. Loin d'être disparate le tout formait un ensemble cohérent où l'on passait de l'unicité de chaque objet/œuvre à une unité générale. C'était là le cœur de *Autre pareil* ou comment questionner, peut-être une fois de plus, certes, la place du spectateur et les dispositifs d'exposition. À ce propos Aude Cordonnier écrivit dans le catalogue que cet éclectisme rappelait « la vocation éducative et encyclopédique originelle des musées, invention de la Révolution » et que les collections des musées de Dunkerque reflétaient également « l'histoire tourmentée de la ville et de son identité portuaire[1] ». Mais là où le propos était original c'est qu'il se distinguait de tout discours universaliste ou simpliste sur l'accessibilité à l'art contemporain pour inviter à expérimenter. L'exposition ne s'abandonnait

Taking a close look at works from different periods and in different styles is scarcely novel; the Musée des beaux-arts in Tourcoing, now known as MUba, has been doing so for a long time. But here, at the Musée des beaux-arts in Dunkirk, with the contribution of the ethnographic and anthropological collections, it took on another meaning.

The process of getting up close to works and objects of different types set up an unusual dialogue with the spectator – one that was perhaps easier than usual. Depending on the spectator's past, his culture, tastes, sensitivity and sense of humour, each time he entered a new room, he was potentially struck, drawn or intrigued by an object or a work, as a means of accessing Others. By moving away from the traditional way of hanging according to field, era, origin, school or genre that tends to assume a speaker with prior knowledge and visitors who are prepared to learn, the Musée des beaux-arts in Dunkirk was continuing to pursue the direction it has taken as a museum over the past decade. It has developed a way of involving the inhabitants and local figures, inviting people from outside the museum – artists, collectors, amateurs, researchers – to share their own way of looking at the collections. Joint ventures with associations, students and schoolchildren are proof of this (all of them invited to build their own exhibition based around a selection of works from the museum), as indeed are those exhibitions with contemporary artists whose work also dialogues with the museum which commissioned them in the first place.

In 2003, for example, Philippe Bazin made a series of video portraits of Dunkirk inhabitants originally from the Comoros Islands that were in keeping with Hyacinthe Rigaud's best known work, *Jeune nègre tenant un arc* (Young Negro holding a Bow) in the museum's collections. Others, such as William Eggleston, Jürgen Nefzger, Marie-Noëlle Boutin and Honoré d'O, were also invited, in a similar spirit of exchange. Since 2006, the museum has reinforced this policy with shows where ancient art rub shoulders with contemporary, with fine art, history, natural science, objects from the Occident and from outside Europe –*Éloge de la couleur* (In praise of colour), *D'après nature* (After nature), *Par-delà la matière* (Beyond the material), *Corps à corps* (Body to body) – shows that are not dissimilar to certain exhibitions held at the Musée des beaux-arts in Valenciennes, such as *La peau est ce qu'il y a de plus profond* (Skin is what is most meaningful), in 2005-2006.

Through this challenge, the Musée de Dunkerque, which is in a very dynamic region, culturally-speaking, explores issues like the relationship between the centre and outlying areas, and the role attributed to art. Lille has opted for the spectacular and for popular entertainment, and why not; there are no rules about how to become interested in or discover contemporary art. *Autre pareil*, however, takes quite a different tack.

pas non plus à une dimension participative, entendue comme ludique, bien éloignée de la mission émancipatrice de l'art.

Rapprocher des œuvres d'époques, de styles différents n'est pas un procédé nouveau – le Musée des beaux-arts de Tourcoing devenu MUba l'utilise d'ailleurs depuis longtemps – mais, au Musée des beaux-arts de Dunkerque, avec l'apport des collections ethnographiques et anthropologiques, il prend ici un autre sens.
Le rapprochement d'œuvres et d'objets de types différents instaure un dialogue singulier avec le spectateur, un dialogue peut-être plus facile. À chaque entrée dans une nouvelle salle, celui-ci pouvait en fonction de son histoire, de sa culture, de ses goûts, de sa sensibilité, ou de son humour, être happé, attiré, intrigué par un objet ou une œuvre, autant de portes d'entrées vers les autres. En modifiant l'accrochage par domaine, époque, origine, école ou genre, qui suppose souvent un interlocuteur qui sait et des visiteurs qui apprennent, le Musée des beaux-arts de Dunkerque affirme le programme muséal qui est le sien depuis les années 2000. Pour cela il a élaboré un mode de relation participatif avec les habitants et les acteurs du territoire en invitant des personnes extérieures au musée : artistes, collectionneurs, amateurs, chercheurs, qui portent un autre regard sur les collections. En témoignent ses collaborations avec des associations, étudiants, lycéens, collégiens, tous invités à bâtir leur exposition à partir de sélection d'œuvres, mais aussi ses invitations à des artistes contemporains dont l'œuvre ou les œuvres créées pour le musée dialoguent avec ce dernier.

Par exemple Philippe Bazin en 2003 réalisa des portraits vidéo de dunkerquois originaires des Comores entrant en résonnance avec l'œuvre emblématique de Hyacinthe Rigaud Jeune nègre tenant un arc. Dans le même esprit d'échange furent invités entre autres William Eggleston, Jürgen Nefzger, Marie-Noëlle Boutin, Honoré d'O. Pour renforcer cette politique, le musée propose depuis 2006 des accrochages inédits croisant art ancien et contemporain, beaux-arts, histoire et sciences naturelles, objets occidentaux et extra-européens : *Éloge de la couleur*, *D'après nature, Par-delà la matière*, *Corps à corps* qui ne sont pas sans rappeler certaines expositions ayant eu lieu au Musée des beaux-arts de Valenciennes telle en 2005-2006 *La peau est ce qu'il y a de plus profond*.

Ce défi que s'est lancé le musée de Dunkerque, dans une région culturellement très dynamique pose la question des rapports centre/périphéries et du rôle que l'on attribue à l'art. Si Lille a choisi le parti pris du spectaculaire et du divertissement populaire, pourquoi pas ; il n'y a pas de règles pour s'intéresser ou découvrir l'art contemporain, mais c'est un autre projet qui s'exprime dans *Autre pareil*.

The artist-cum-curator Philippe Richard has succeeded in avoiding the obvious appeal of showing contemporary works of art that are considered 'easy' and readily pleasing, in a 'pop' sense. Instead, he has proved to be very exacting in his selection of artists.

Indeed, if *Autre pareil* managed to avoid this pitfall it was precisely because of the quality of the artists involved. Take one pelagic, for example, number[4] (misfits): the precision of the works on paper by Thomas matched the lace-like works of Dominique de Beir perfectly. Following on from Gilgian Gelzer's mural meanderings, the exhibition circuit ended with a monumental work by Bernard Guerbadot, a dismantled 'prie-dieu' (prayer stool) that had lost its function but was exhibited for the visual quality of its materials and colours. The whole experience was prolonged extra muros because in parallel with this 4th episode, many of the show's artists were also exhibiting in the gallery *Une poussière dans l'œil* (A speck of dust in the eye) at Villeneuve d'Ascq, in an exhibition entitled *Autre pareil 2 le retour* (Different but the same 2, The Return), which allowed one to get even closer to the works. In the accompanying catalogue[2], Aude Cordonnier and Philippe Richard explain their approach, which is elucidated further by the philosopher Jean Attali, whom Aude has invited to curate a future exhibition for the museum. Some of the artists on show, including Christophe Cuzin, Edouard Prulhière, Pierre Mabille, François Schmitt and Marc Hamandjan...[3], were also featured in the catalogue, thus enabling the reader to look back on and discover what a voyage *Autre pareil* really was, with dialogue as exchange, like thought in movement.

And last but not least, within the context of the town's history and its collections, could it be that the Musée de Dunkerque is attempting to use art to deny the accurate but terrifying statement made by Claude Levi-Strauss in 1952 that it's in man's profound nature to think that "humanity stops at the tribe's frontiers"[4]? ■

Aussi l'artiste-commissaire Philippe Richard réussit à échapper à l'apparente séduction offerte par la présentation d'œuvres contemporaines « faciles », à l'esthétique accessible, en un sens « pop » et fit preuve au contraire d'une certaine exigence dans les artistes montrés.

Si *Autre pareil* sut éviter cet écueil ce fut précisément en raison de la qualité des artistes engagés. Pour ne citer qu'une pélagique, la numéro 4 (*les misfits*) montrait une salle dans laquelle la précision des œuvres sur papier de Thomas répondait aux œuvres dentelaires de Dominique De Beir. Suite aux méandres des dessins à même le mur de Gilgian Gelzer, le parcours se clôturait par une œuvre monumentale de Bernard Guerbadot : un prie dieu décomposé, déstructuré qui avait perdu sa fonction et ne s'exposait que pour la qualité plastique de ses matériaux et couleurs. Cette expérience s'est d'ailleurs prolongée hors les murs puisque en parallèle du 4ème volet beaucoup des artistes présentés furent montrés à Villeneuve d'Ascq dans la galerie Une poussière dans l'œil, lors de l'exposition *Autre pareil 2 le retour* ce qui permettait un rapport encore plus intime avec les œuvres. Un catalogue a été édité[2], Aude Cordonnier et Philippe Richard y expliquent leur démarche, une démarche aussi explicitée par le philosophe Jean Attali, futur commissaire invité par la directrice des musées de Dunkerque. Nous ne pouvons tous les citer mais le catalogue permet aussi de retrouver une partie des artistes exposés, Christophe Cuzin, Edouard Prulhière, Pierre Mabille, François Schmitt, Marc Hamandjian…[3] un moyen de se remémorer ou de découvrir le voyage que fut Autre pareil ; le dialogue comme échange, comme pensée en mouvement.

Finalement, en lien avec l'histoire de sa ville et de ses collections, le musée de Dunkerque avec l'art comme outil, n'essaierait-il pas de démentir la constatation juste mais terrifiante de Claude Lévi-Strauss qui écrivait en 1952 que c'est la nature profonde de l'homme de penser que « l'humanité s'arrête aux frontières de la tribu[4] » ? ●

CÉLINE BERCHICHE
Docteure en histoire de l'art moderne et contemporain, Université Paris 4 Sorbonne.
Chargée de cours en histoire des arts et théorie de l'art moderne, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, Département arts.
Commissaire d'exposition freelance.

_ **1** Jean Attali, Aude Cordonnier, Philippe Richard, *Autre/Pareil, carte blanche à Philippe Richard. Voyage à travers les collections des musées de Dunkerque*, Paris, Éditions Dilecta, 2012, 210 pages, p. 13.
Jean Attali, Aude Cordonnier, Philippe Richard, *Autre Pareil, carte blanche à Philippe Richard. Voyage à travers les collections des musées de Dunkerque*, Editions Dilecta, Paris, 2012, p. 13.

_ **2** Id.

_ **3** Artistes exposés dans *Autre pareil* et *Autre pareil 2, le retour* - List of artists included in *Autre pareil* and *Autre pareil 2, le retour* : François Bouillon, Béatrice Cussol, Christophe Cuzin, Dominique De Beir, Gérard Duchêne, Bertrand Gadenne, Einar Garibaldi Eiríksson, Gilgian Gelzer, Michel Gouéry, Bernard Guerbadot, Marc Hamandjian, Bernard Lallemand, Frédérique Lucien, Pierre Mabille, Jacques Malgorn, Bertrand Mandico, Bernard Moninot, Cécile Paris, Edouard Prulhière, Philippe Richard, François Schmitt, Peter Soriano, Thomas, Paul van der Eerden, Jacques Villeglé, Égide Viloux

_ **4** Claude Lévi-Strauss, *Au sujet de l'ethnocentrisme, race et histoire,* Brochure de l'UNESCO, 1952, réedition Editions Denoël, Paris, 1987, p. 21.
Claude Levi-Strauss, *Au sujet de l'ethnocentrisme, race et histoire,* UNESCO brochure, 1952, revised edition Editions Denoël, Paris, 1987, p. 21.

Autre pareil, Anonyme (École Française), *Saint-Sébastien*, XVIIIe siècle, bois d'olivier polychrome, Philippe Richard, *Flèches*, 2011, acrylique sur bois, 55 x 20 x 20 cm (chaque).


Anonyme (école française)
Saint Sébastien

PAR/BY **CÉLINE BERCHICHE**

INTERVIEW WITH CÉLINE BERCHICHE AND PHILIPPE RICHARD

About *Autre Pareil*

Céline Berchiche: The idea for the exhibition, if I'm not mistaken, came from an encounter with Aude Cordonnier, Director of the Musées de Dunkerque. She invited you to use a number of works from the LAAC (Lieux d'Art et d'Action Contemporaine, Dunkirk's contemporary art museum) and the Musée des beaux-arts (the town's fine arts museum), as well as calling upon contemporary artists and your own work. What was the purpose of bringing these collections into the conversation? What interested you in this particular notion?

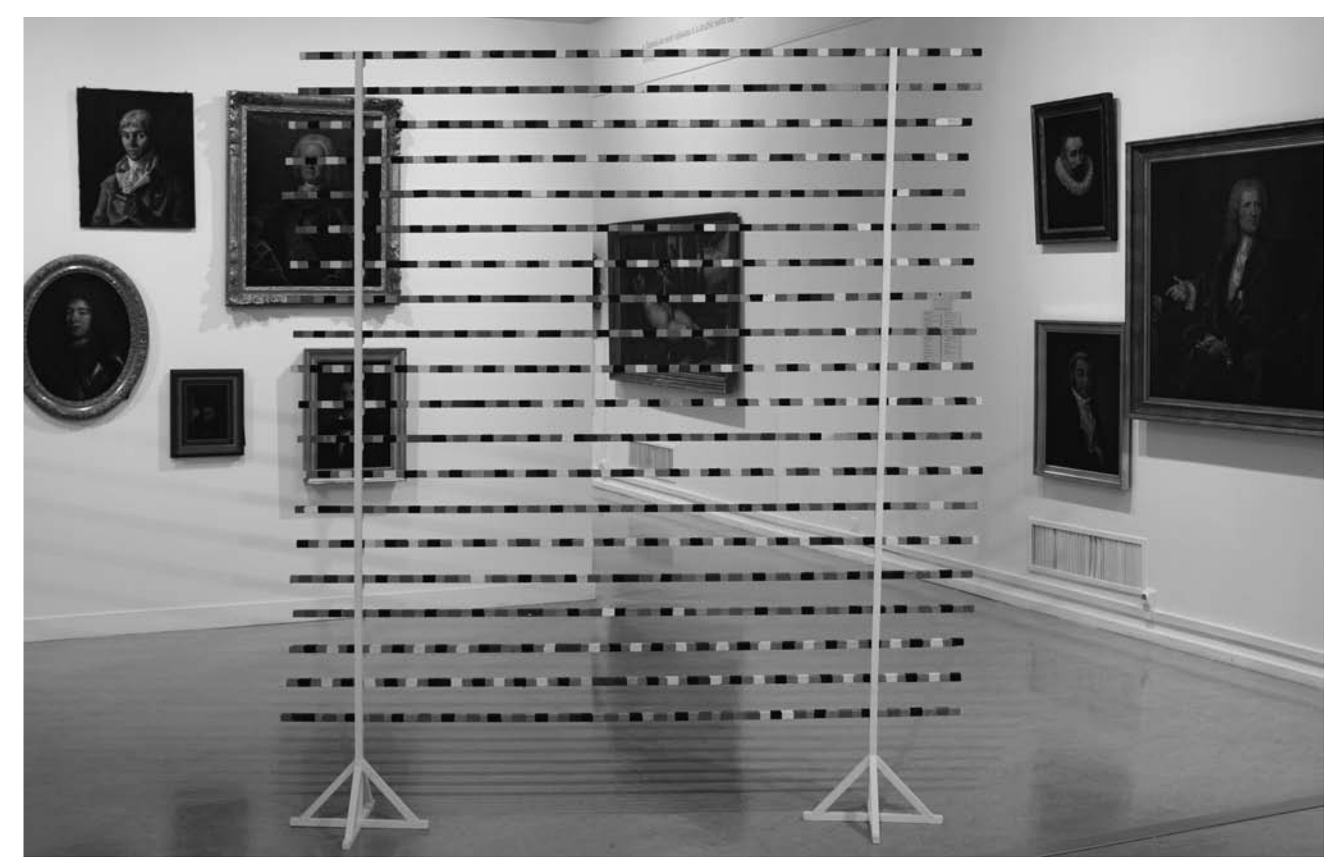
Philippe Richard: That's not quite true. I met Aude Cordonnier during my exhibition entitled *Rien à voir avec Henri Matisse* (Nothing to do with Henri Matisse) at the Musée Matisse in Cateau-Cambrésis. Since then, our paths have crossed a number of times, and I particularly like Aude's manner, her energy and desire to change the way the public views museum collections, notably the collections for which she is responsible in Dunkirk. I told her that I would like to do a project with her. She invited me to visit her in Dunkirk, and that was when I visited the two museums for which she is responsible. The project *Autre Pareil* (Different but the same), such as it was presented at the Musée des beaux-arts, was the result of several propositions on my behalf. Every time I presented a basic outline, Aude suggested expanding it, finally ending up offering me the entire museum to play with. I was very touched by her generosity and soon realised the enormity of the task awaiting me, as

ENTRETIEN CÉLINE BERCHICHE/PHILIPPE RICHARD

À propos de *Autre pareil*

Céline Berchiche : *L'idée de l'exposition est née, si je ne me trompe pas, d'une rencontre avec Aude Cordonnier, directrice des musées de Dunkerque. Elle t'avait demandé pour cette exposition d'utiliser des œuvres du LAAC (Lieux d'Art et d'Action Contemporaine), du Musée des beaux arts, de faire appel à des artistes contemporains et également de présenter ton travail. Pourquoi vouloir faire dialoguer ces collections ? Qu'est-ce qui t'a séduit dans cette proposition ?*

Philippe Richard : Ce n'est pas tout à fait exact. J'ai rencontré Aude Cordonnier quand j'ai fait mon exposition *Rien à voir avec Henri Matisse* au Musée départemental Matisse à Le Cateau-Cambrésis. Nous nous sommes croisés plusieurs fois et j'ai beaucoup apprécié sa manière d'être, son énergie et sa volonté de faire changer le regard des spectateurs vis-à-vis des collections muséales et en particulier des collections dont elle avait la charge à Dunkerque. Je lui ai dit que j'aurais beaucoup aimé faire un projet avec elle. Elle m'a invité à venir la voir à Dunkerque et j'ai pu visiter alors les deux musées dont elle avait la charge. Le projet *Autre pareil* tel qu'on peut le voir au Musée des beaux-arts a été le fruit de plusieurs propositions de ma part. À chaque fois que j'ai présenté un début de trames possibles, Aude m'a proposé de lui donner plus d'ampleur jusqu'à me proposer d'intervenir dans toutes les salles du musée. J'ai été très touché par sa générosité et je me suis rendu compte assez vite de la tâche qui m'attendait et aussi du potentiel



Autre pareil, Philippe Richard, *Instable*, 2011, acrylique sur bois, 202 x 200 cm, série de portraits du musée des Beaux-arts, Dunkerque.

well as its potential. It was obvious that I would have to work with works from the collections as well as creating new pieces for the occasion. Aude's idea was very simple : it involved me taking a look at the collections of the two museums in an unusual way and creating an exhibition from the result. I had to install or create works to contrast or echo the chosen works. I spent days in the storerooms of the two museums, discovering objects and artworks that had never been exhibited. The idea of involving other artists arose from the project itself which is primarily based around the notion of otherness. The Other also means strangeness and the relationship with an unknown world, unusual and appealing. I placed markers, referents, in each room. There are the nine cubes that themselves form a potential trail. But that's not all. I insisted that there should be an animal presence in every room, either in the works (paintings, sculptures or videos) or the various objects brought in from Dunkirk's natural history museum. It's possible to follow another trail by looking at the portraits dotted about the exhibition: they bring us face to face with somebody's else's

d'une telle proposition. Il était évident que je devais travailler avec les œuvres des collections et aussi que je devais créer de nouvelles pièces pour l'occasion. L'idée d'Aude Cordonnier était très simple : il s'agissait de me demander de poser un regard singulier sur les collections des deux musées et d'en faire une exposition. Je devais aussi installer ou créer des œuvres en contrepoint ou en écho aux œuvres choisies. J'ai donc passé des jours dans les réserves des deux musées, découvrant des objets ou des œuvres jamais montrés. L'idée d'inviter d'autres artistes a été induite du projet lui-même, basé en grande partie autour de la question de l'altérité. L'Autre, c'est aussi l'étrangeté, la relation avec un monde inconnu, insolite, attirant. Dans chaque salle, j'ai aussi installé des marqueurs, des référents. Il y a les neuf cubes qui forment à eux seuls un fil possible. Mais ce n'est pas tout, dans chaque salle, j'ai tenu à ce qu'il y ait une présence animale, que ce soit dans des œuvres (peintures, sculptures ou vidéos) ou par différents objets (provenant du Musée d'histoire naturelle de Dunkerque). Il est aussi possible de suivre une autre piste en s'intéressant aux

stare, so similar and yet so different. The portraits form groups and series; we can't avoid them. They form solid blocks. Unlike the animals whose furtive presence reminds us of the extent to which they know how to meld into the landscape, wary of predators or else seeking to get as close as possible to their prey, the look of these characters makes us aware that we are being watched, that we are not alone and that we are entering new, occupied territory. The relationship with the Other is therefore constant, and permanently renewed, both when we change rooms and by simply removing a work from the context into which I plunged it. *Autre Pareil* is the story of encounters : the encounter with artworks and the encounter with different cultures and eras.

CB: How did you arrive at the idea for the title *Autre Pareil* (Different but the same)?
PR: *Autre Pareil* imposed itself as a title after various other unproductive attempts at finding a name. I find it self-evident and it clearly reflects the project. It is freely inspired by Samuel Beckett's first poem in French. Beckett was, as it happens, secretary to his fellow compatriot, James Joyce, who is referred to throughout the entire exhibition. The exhibition can be read at several different levels. There are the works, then the circuit through the works, and then the meaning given to them by dint of their proximity, confrontations, installation, relation to space and layout, which may be signs, symbols or even objects solely to be looked at. *Autre Pareil* looks like a story, with a circuit and a deviation through the works.

CB: Why did you spread *Autre Pareil* over such a long time period – nearly ten years?
PR: There are several reasons for that. The first was that we wanted to organise different sequences of shorter duration that would enable us to show some of the collection's more fragile works alongside others which would remain for longer. We therefore developed different themes found in Joyce's *Ulysses*, such as the encyclopaedic question, illness and heterogeneity.

CB: You were involved with this project as a curator, yet you are an artist. Do you think that as an artist, the way you look at things and your choices are different from those of a curator, an art historian or a critic?
PR: Absolutely! I've nothing against historians or art critics – I share my life with someone who writes and organises top quality exhibitions, but we do not have the same approach to works of art that we like. Given that an artist makes works of art himself, I think that his way of looking is both more inward-looking and less respectful. Having taught in a school of fine art for ten years, I can also say that art students have an iconoclastic way of looking at the work of their predecessors, which is a very good thing. Furthermore, with internet, they've got access to so many more images, music

portraits qui jalonnent le parcours. Nous sommes face au regard de l'autre, si semblable et si différent à la fois. Les portraits forment des groupes, des séries. On ne peut les éviter. Ils forment des blocs solides. À l'inverse des animaux dont la présence furtive rappelle à quel point ils savent se fondre dans le paysage, se méfient des prédateurs ou bien cherchent à s'approcher au plus près de leur proie, le regard de ces personnages nous fait sentir que nous sommes observés, que nous ne sommes pas seuls et que nous entrons dans un nouveau territoire occupé. Le rapport à l'autre est donc constant, chaque fois renouvelé, que ce soit en changeant de salle ou bien simplement en sortant une œuvre du contexte dans lequel je l'ai plongé. *Autre pareil* est l'histoire de rencontres, rencontre avec des œuvres, rencontre avec des cultures ou des époques diverses.

CB : *Comment est venue l'idée du titre* Autre pareil *?*
PR : Le titre *Autre pareil* s'est imposé après quelques autres recherches infructueuses. Pour moi, il est très clair et reflète ce projet au mieux. Il est librement inspiré du premier poème que Samuel Beckett a écrit en français. Samuel Beckett était par ailleurs le secrétaire de son compatriote James Joyce dont il est question tout au long de l'exposition. Celle-ci offre plusieurs niveaux de lecture. Il y a les œuvres, le parcours parmi les œuvres, et le sens donné à celles-ci du fait de leur proximité, des confrontations, de leur installation, de leur relation à l'espace ou de leur disposition. Ces dernières sont tantôt des signes, des symboles, tantôt des purs objets de regard. *Autre pareil* se présente comme un récit : un parcours et une dérive à travers les œuvres.

CB : *Pourquoi avoir étalé* Autre pareil *sur une si grande durée, presque deux ans ?*
PR : Il y a plusieurs raisons à cela. La première a été le fait que nous avons pensé à organiser différentes séquences à la durée plus courte permettant de montrer des œuvres plus fragiles en relation avec d'autres qui restaient plus longtemps. Nous avons ainsi développé différents thèmes présents dans *Ulysse* de Joyce comme la question encyclopédique, la maladie, l'hétérogène.

CB : *Tu es intervenu en tant que commissaire sur cette expo mais tu es artiste, penses-tu qu'en tant qu'artiste ton regard, tes choix sont différents de ceux que pourrait faire un conservateur, un historien de l'art ou un critique ?*
PR : Absolument ! Je n'ai rien contre les historiens ou les critiques d'art – je partage ma vie avec une personne qui écrit et organise des expositions de grande qualité mais nous n'avons pas la même approche vis-à-vis des œuvres que nous aimons. Je crois qu'un artiste faisant lui-même des œuvres a un regard à la fois plus intérieur et moins respectueux. J'ai enseigné dans une école des beaux-arts pendant dix ans et je peux aussi dire que les étudiants en art ont un regard iconoclaste concernant le travail de leurs



Autre pareil, Les réserves, œuvres du musée des Beaux-arts, Philippe Richard, 1997, sans titre, acrylique sur toile, 196 x 130 cm.
© Philippe Richard et le MBA, Dunkerque

and artists' works. And everything is at the same level, which allows them to dip into their references, travelling in time, styles, and periods as never before. As an artist, that makes you humble! And artist-curators have got nothing to prove, because it's not where they really want to be. I began organising exhibitions without really wanting to, but I jumped at every opportunity to put the work of other artists in contact with each other. You learn a lot by being in contact with works. I spend my days in museums and exhibitions. I'm also a bit of a collector. I'm lucky to sometimes be able to buy a work with which I want to live, and even more often to exchange it for one of my works. I've given the bug to my wife, Marion Daniel, and so we now live in the middle of all these artworks and all these books. I see it as a privilege. We can live and work there without really feeling the need to go out.

CB: Have you given yourself guidelines, and if so, do you stick to them?
PR: As I already said, the project began with the notion of an

prédécesseurs. C'est une très bonne chose. En plus, avec internet, ils ont accès à tellement plus d'images, de musiques, de travaux d'artistes. Et tout est au même niveau, ce qui leur permet de sampler avec leurs références, de voyager dans le temps, les styles, les époques comme jamais on n'avait pu le faire. En tant qu'artiste, cela rend humble ! Et puis, les artistes-commissaires n'ont rien à prouver, ce n'est pas le lieu où ils veulent être *a priori*. J'ai commencé à organiser des expositions sans le vouloir vraiment mais en sautant sur chaque occasion réalisant le potentiel de mettre en relation les œuvres d'autres artistes. On apprend beaucoup au contact des œuvres. Je passe mes journées dans les musées et les expositions. Je suis aussi un peu collectionneur, j'ai la chance de pouvoir acheter parfois une œuvre avec laquelle j'aimerais vivre et encore plus souvent de l'échanger contre une de mes œuvres. J'ai passé le virus à ma femme Marion Daniel et nous vivons au milieu de toutes ces œuvres, de tous ces livres. Je considère cela comme un privilège. On peut vivre et travailler là sans ressentir vraiment le besoin de sortir.

encounter. When I'm in a museum, I encounter pictures, and behind the pictures there are artists. Most of them are dead and I will never meet them in reality, but I have the impression of knowing them through their works. My own work, moreover, is, for the most part, a dialogue with artworks that I like. My work can be seen as a reply to artists, both living and dead.

CB: How did you choose the artists? If one looks carefully at the lenders, one realises that many of the exhibited artists are represented by the same galleries (which in no way undermines their qualities). Can you, however, tell me more about the free-agents – those artists who have been little, not enough or no longer shown in France, notably Bernard Guerbadot, Thomas, Prulhière, etc. How did you learn of their work and what is the meaning of their presence in the exhibition?

PR: *Autre Pareil* is not just an encounter; I tried to create something that can be read at several different levels. The project is constructed as if it was adrift; that's what makes it similar to Ulysses return voyage recounted in *The Odyssey*. I re-read this book and James Joyce's 20th-century version; both left a strong impression on me. I first read *The Odyssey* at school when I was eleven, when it struck me as an incredible story filled with monsters and adventures. I was totally absorbed by Joyce's Ulysses – one of the most powerful books I've read from a literary viewpoint. For the Dunkirk project, I insisted on following the plan of *The Odyssey* fairly closely, in conjunction with Joyce's vision. The artists chosen for this project were first and foremost ones whom I like. Some are friends, others not. I think I explained all of this pretty thoroughly in the book we produced on the project. Some of the artists exhibit at the Galerie Jordan, while others show their work at the Galerie Fournier. The majority of the 25 guest artists, however, have never exhibited in either gallery, namely Bernard Lallemand, Dominique De Beir, Marc Hamandjian, Thomas, Cécile Paris, Égide Viloux, Édourad Prulhière, Jacques Malgorn, Jacques Villeglé, Bertrand Mandico, Raymond Hains, Gilles Aillaud, Béatrice Cussol, Michel Gouéry, François Schmitt, Victor Hugo and William Hogarth – I've probably forgotten some! That's just the way it is. There's no denying that I feel close to artists like Gilgian Gelzer, Pierre Mabille, Christophe Cuzin and Peter Soriano and their way of seeing things, and I also greatly admire the work of François Bouillon and Frédérique Lucien. I can't help it if some of these artists have galleries. I was familiar with the work of most of the artists before the project. As it happens, they were necessary for the project's smooth running. It proved to be like an ideal casting session. And for some of the other artists – I'm thinking of Bernard Guerbadot, Marcel Lempereur-Haut, Gérard Duchenne and Bertrand Gadenne – I was lucky that they were already part of the museum collections, for their work served, in part, as the main thread for selecting the other artists.

CB : *T'es-tu imposé une ligne directrice ? Si oui comment l'as-tu mise en pratique ?*

PR : Comme je l'ai déjà dit, le projet part de l'idée de la rencontre. Quand je suis dans un musée, je rencontre des tableaux et derrière les tableaux, il y a les artistes. La plupart sont morts et je ne les rencontrerai jamais dans la réalité mais, à travers leurs œuvres, j'ai l'impression de les connaître. Mon travail personnel est d'ailleurs la plupart du temps un dialogue avec les œuvres que j'aime. On peut considérer les pièces que je fais comme une réponse à des artistes vivants ou morts.

CB : *Comment as-tu choisi les artistes ? Si l'on regarde attentivement les prêteurs, on s'aperçoit que beaucoup des artistes exposés sont représentés par les mêmes galeries (ce qui n'enlève rien à leurs qualités). J'aimerais au contraire que tu me parles des « électrons libres », si j'ose la métaphore, des artistes qui ont été peu, pas assez ou plus du tout montrés en France, notamment Bernard Guerbadot, Thomas, Prulhière, etc. Comment as-tu connu leur travail et quel est le sens de leur présence dans l'exposition ?*

PR : Le projet *Autre pareil* n'est pas seulement une rencontre, j'ai essayé d'imaginer tout cela avec plusieurs niveaux de lecture pour le visiteur. Le projet est construit comme une dérive. C'est dans ce sens qu'il rejoint l'histoire du retour d'Ulysse raconté dans l'*Odyssée*. J'ai relu ce livre ainsi que celui écrit par Joyce au XXème siècle. Les deux livres m'avaient laissé une forte impression. J'avais lu le premier quand j'avais onze ans, à l'école. Je l'avais vécu comme une histoire fabuleuse remplie de monstres et d'aventures. Le second m'avait emballé comme une œuvre des plus fortes du point de vue littéraire. Dans le projet à Dunkerque, j'ai tenu à respecter assez fidèlement le plan de l'*Odyssée* en y associant systématiquement la vision de James Joyce. En ce qui concerne les artistes choisis pour le projet, il s'agit d'artistes que j'aime avant tout. Certains sont des amis d'autres non. Je crois que j'ai assez bien expliqué tout cela dans le livre que nous avons fait sur le projet. Il y a en effet des artistes qui exposent à la galerie Jordan et encore plus à la galerie Fournier. Ils sont toutefois largement minoritaires si l'on considère les vingt-cinq artistes invités – je pense à Bernard Lallemand, Dominique De Beir, Marc Hamandjian, Thomas, Cécile Paris, Égide Viloux, Édouard Prulhière, Jacques Malgorn, Jacques Villeglé, Bertrand Mandico, Raymond Hains, Gilles Aillaud, Béatrice Cussol, Michel Gouéry, François Schmitt, Victor Hugo ou William Hogarth… J'en oublie probablement qui n'ont jamais exposé chez Jordan et encore moins chez Fournier. C'est ainsi mais il se trouve que de manière indéniable je me sens une proximité de pensée avec des artistes comme Gilgian Gelzer, Pierre Mabille, Christophe Cuzin ou Peter Soriano et aussi que je porte une grande admiration pour le travail d'artiste comme François Bouillon ou Frédérique Lucien. Je n'y peux rien si certains des artistes exposés ont

CB: How did the public receive it? Do you know the visitors' reactions? Do you think, or do you know whether Autre Pareil has led to a surge of interest in the work of any of the contemporary artists present in the exhibition?
PR: I think the public reception was pretty good ; at any rate, better than that of the critics and teachers! I think they like to understand or have the impression of understanding, whereas for me, it's the opposite. What interests me, especially for works of art, is what I don't understand, what I can't explain or reduce to a formula. For this project, my approach was largely visual, and the complicity between the different works in the exhibition gives great enjoyment, I feel.

CB: Finally, what are your plans, both as an artist and as a curator, perhaps?
PR: Last November, I was involved in setting up a new contemporary art venue in Saint-Ouen, La Couleuvre (the grass-snake), which means that, in theory, I am now able to create exhibitions. Amazingly, La Couleuvre seems to have already acquired a sizeable following. I haven't curated anything since its inauguration, but I've got a couple of ideas which I'm mulling over for the moment. As for my projects as an artist, I'm working on an exhibition that will take place in Brussels in October: *La part du feu* (The fire's share). I'm also showing in several group exhibitions in the autumn, and I'm involved with a book to be published by Bernard Jordan with a text by Karim Ghaddab. I'd also like to pursue my projects for micro-publishing this summer. These are the things keeping me busy at present. ■

des galeries. Je connaissais le travail de la plupart des artistes avant le projet. Il s'est trouvé qu'ils étaient nécessaires au bon déroulement du projet. En fait j'ai fait une sorte de casting idéal. Pour certains autres – je pense à Bernard Guerbadot, Marcel Lempereur-Haut, Gérard Duchenne ou Bertrand Gadenne – j'ai eu la chance qu'ils fassent partie des collections et ce sont eux en partie qui ont été un fil conducteur pour les autres artistes choisis.

CB : *Quelle a été la réception du public ? Connais-tu les réactions des visiteurs ? Penses-tu ou sais-tu si Autre pareil a suscité des élans vers des artistes contemporains présents dans l'exposition ?*
PR : Je crois que la réception du public a été plutôt bonne, meilleure en tout cas que celle de la critique ou des enseignants ! Je crois qu'ils aiment comprendre ou avoir le sentiment de comprendre. Moi, c'est exactement le contraire. Ce qui m'intéresse, et en particulier pour les œuvres d'art, c'est ce que je ne comprends pas, ce que je ne peux pas expliquer, réduire à une formule. Ma démarche est en grand partie visuelle dans ce projet et les connivences entretenues par les œuvres permettent de passer un très bon moment.

CB : *Pour finir quels sont tes projets en tant qu'artiste mais aussi commissaire peut-être ?*
PR : J'ai la possibilité de monter des expositions car j'ai participé en novembre dernier à la création d'un nouveau lieu d'art contemporain à Saint-Ouen, la Couleuvre. Le lieu a rencontré très vite de manière étonnante une audience assez importante. Je n'ai pas encore fait de commissariat depuis l'ouverture, j'ai quelques idées mais je les laisse mûrir pour le moment. Quant à mes projets en tant qu'artiste, je prépare une exposition qui aura lieu à Bruxelles en octobre : *La part du feu*. Il y a aussi quelques expositions de groupe pour la rentrée et aussi un livre publié par Bernard Jordan avec un texte de Karim Ghaddab. J'aimerais aussi poursuivre cet été mes projets de micro-édition. Voila ce qui m'anime pour le moment. ●

CÉLINE BERCHICHE
Docteure en histoire de l'art moderne et contemporain, Université Paris 4 Sorbonne.
Chargée de cours en histoire des arts et théorie de l'art moderne, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, Département arts.
Commissaire d'exposition freelance.

PAR/BY **JOHAN GRZELCZYK**

MATHIEU HUSSER

Experimental tourism

It was during his residency at the gallery L'H du Siège in Valenciennes in the autumn of 2011, that Matthieu Husser discovered the region that, a few months later, was to become his home. From 7 January to 18 February 2012, his installation entitled *Mobilier urbain, sculpture publique ou monument?* (Urban furniture as public sculpture or monument?) was on show in the gallery.

Matthieu Husser mainly focuses on the urban environment, questioning our perceptions and uses of the city. This questioning begins at an autobiographic level: the lives of today's artists are marked by offers of artistic residencies which involve getting to know towns about which they previously knew little, if anything. How do you go about getting to know a place quickly? How to you un-cover it, involving yourself as closely as possible with its real nature? Everyone has his/her own way of so doing. Matthieu Husser's method consists of going in search of the monuments which the town in question prides itself on, those which it features in its town maps. Upon arrival in Valenciennes, the artist was struck by the town's vast number of monuments and other public sculptures. Not surprising given that it likes to be viewed as an "open-air museum" where classical works by Jean-Baptiste Carpeaux, Elie Raset and others rub shoulders with contemporary creations including pieces by Norman Dilworth, Jean-Bernard Métais and Mark Di Suvero. Matthieu Husser's attention, however, was not so much caught by the sculptures themselves as by the other volumes with which they had to co-exist, namely what are referred to as elements of urban furniture.

Some of these elements struck him as particularly interesting. Firstly from a formal viewpoint, for their analo-

MATHIEU HUSSER

Pour un tourisme expérimental

En résidence de création à la galerie L'H du Siège à Valenciennes durant l'automne 2011, Matthieu Husser découvrait alors la région dans laquelle il allait choisir, quelques mois plus tard, d'emménager. Du 7 janvier au 18 février 2012, il présentait dans l'espace d'exposition une installation intitulée *Mobilier urbain, sculpture publique ou monument ?*

Essentiellement tournée vers notre environnement urbain, la démarche de Matthieu Husser consiste à interroger nos perceptions et usages de la ville. Cette interrogation s'appuie en premier lieu sur le registre autobiographique. Aujourd'hui, la vie de l'artiste contemporain est en effet marquée par les résidences artistiques qui lui sont proposées et qui l'amènent à découvrir des villes dont il peut ne rien savoir au préalable. Comment entrer au plus vite en contact avec un territoire que l'on ne connaît pas ? Comment le découvrir, s'immiscer au plus près de ce qu'il est ? On imagine que chacun, en ce domaine, a sa méthode. Celle de Matthieu Husser consiste à aller à la rencontre des monuments dont la commune s'enorgueillit au point de les faire figurer sur les plans qu'elle édite. En arrivant à Valenciennes, l'artiste a précisément été frappé par l'abondance de ces monuments et autres sculptures publiques. La ville revendique en l'occurrence un statut de « musée à ciel ouvert », musée dans lequel se côtoient œuvres classiques (Jean-Baptiste Carpeaux, Élie Raset…) et créations contemporaines (Norman Dilworth, Jean-Bernard Métais, Mark di Suvero…). Pourtant, ce qui a plus particulièrement attiré l'attention de Matthieu Husser ce ne sont pas tant ces sculptures que d'autres volumes avec lesquels elles sont amenées à co-exister, à savoir, ce qu'il est convenu d'appeler les éléments de mobilier urbain.



Matthieu Husser, prise de vue préparatoire à *Mobilier urbain, sculpture publique ou monument ?* © Matthieu Husser

gies with the exhibited works at their side, but also for their own visual qualities. Then from an anthropological and urban viewpoint, for these incongruous urban excrescences address, by their very presence, a specific treatise on the towns that have erected them and then, frequently, abandoned them. Barriers, terminals and metres of all kinds for taking readings (electricity, gas etc) inhabit the streets like ghosts whose discretion comes as much from their state of abandon as from our inability to see them. This, at least, is how Matthieu Husser views it. For his exhibition at the gallery L'H du Siège, therefore, he decided to make these elements of furniture visible while at the same time questioning their status by comparing them with the works of art with which they share their immediate environment.

Certains de ces éléments lui ont en effet semblé dignes d'intérêt. Intérêt formel d'abord, notamment pour les analogies qu'ils présentent avec les œuvres exposées à leur côté mais aussi pour leurs qualités plastiques propres. Intérêt anthropologique et urbanistique ensuite, car ces excroissances incongrues de la cité tiennent, par leur présence même, un discours singulier sur les villes qui les ont érigées puis, bien souvent, délaissées. Barrières de délimitation, plots, supports fixes pour relevés de toutes natures (ERDF, GDF…) peuplent en effet les rues comme autant de spectres dont la discrétion découle autant de leur abandon que de notre incapacité à les percevoir. Telle est en tout cas la conviction de Matthieu Husser qui a choisi, à l'occasion de son exposition à L'H du Siège, de donner à voir ces

To this end, the artist selected some of the objects he had noticed on the streets of Valenciennes and made them his own, in a discrete and careful manner that mainly involved creating faithful reproductions of the originals. There was no question of deforming or reformulating them, nor of customising them in any way. On the contrary, as it was a question of enabling us to see that which, for the most part, we were no longer capable of seeing, it was important to remain as faithful as possible to the original appearance of these functional « sculptures ». Matthieu Husser therefore reproduced both the general characteristics of his models (proportions, curves, angles...) and their specificities (the presence of a hole in the middle, for example) with the utmost precision. As for the choice of material, or at least its appearance, once again he sought to imitate it as perfectly as possible. He creates his forms out of extruded polystyrene which he covers with grey acrylic paint to give the colour and texture of concrete, which is what both the urban furniture in general and certain of the monuments in Valenciennes are made of.

While the artist's fidelity to the original is evident, his own intervention is nonetheless visible. In fact, it literally hits you between the eyes, because of the marked alteration of the format of his models. Taking the average dimensions of the town's different artistic buildings (having obtained a list of them from the municipality), he adapted the selected elements of urban furniture to the scale of the former, thereby enlarging them to over four times their original size. Using this unusual method of transforming six of these modules into monuments, they were finally installed in the gallery L'H du Siège. While the simple fact of changing size conferred the commonplace reinforced concrete terminal enclosure with the status of a monument – an object to be observed, no longer hiding itself but on the contrary, flaunting its bearing and size majestically in full view of all – its display in a gallery conferred it with the ultimate status change. It is worth pointing this out as it is clearly part of the artist's creative process. By being shown in a place so clearly intended for producing and displaying contemporary works of art, it too became a work of art. Henceforth robbed of all functionality, it was nothing but itself, and the fact that it found itself exhibited in this way called its new nature and purpose into question.

Matthieu Husser's approach would not, however, have been complete if the sculpture installation had not also met a specific requirement to give coherence to the whole thing. The positioning of the modules made in the gallery exactly matches the positioning of the real elements within their urban context, as shown on the map-like document given to the exhibition's visitors. Like a tourist map, it acts as a guide to the sculptures around the town, except that here it's a question of placing objects that have lost their purpose and, therefore, their visibility. The form of artistic expression in this instance, therefore, consists of a form of rehabilitation or

éléments de mobilier, de les offrir à notre regard, tout en interrogeant du même coup leur statut par rapport aux œuvres d'art avec lesquelles ils se disputent le terrain.

Pour ce faire l'artiste sélectionne certains de ces objets repérés sur la voie publique et se les réapproprie. Son intervention se veut toutefois prudente, réservée, et consiste avant tout en un travail de fidèle reproduction du modèle original. Il ne s'agit ni de le déformer ou de le reformuler, ni de le personnaliser. Bien au contraire, puisqu'il est question de donner à voir ce que le regard n'est généralement plus à même de distinguer, il est nécessaire de rester fidèle à la physionomie première de ces « sculptures » utilitaires. Aussi Matthieu Husser reproduit-il avec la plus extrême précision les caractéristiques générales de ses modèles (proportions, courbes, angles...) comme leurs singularités formelles (présence d'une perforation centrale par exemple). Quant au choix du matériau, ou du moins de l'aspect qu'il revêt, là encore la plus parfaite ressemblance est recherchée. L'artiste taille en effet ses volumes dans du polystyrène extrudé qu'il recouvre ensuite de peinture acrylique grise de manière à donner à l'ensemble le grain et la teinte du béton, matériau qui se trouve être utilisé aussi bien pour le mobilier urbain en général que pour certains monuments valenciennois.

Si la fidélité à l'original est de mise, l'intervention de l'artiste est cependant bien visible. Pour tout dire, elle saute littéralement aux yeux puisque Matthieu Husser modifie sensiblement le format de ses modèles. Se basant sur les dimensions moyennes des différents édifices artistiques de la ville dont il récupère un inventaire détaillé auprès des services municipaux, il retranscrit les éléments de mobilier choisis à l'échelle des premiers. En l'occurrence, cela revient à les faire croître plus de quatre fois leur taille initiale. Ainsi monumentalisés par le biais de ce format inusité, les six modules réalisés sont enfin installés dans l'espace d'exposition de L'H du Siège. La chose mérite d'être précisée car elle participe clairement du processus mis en place par l'artiste. Si, du simple fait de son changement de taille, le vulgaire plot de clôture en béton armé devient monument, objet d'observation ne se cachant plus mais au contraire exposant la majesté de son maintien et de ses dimensions au regard de tous, son exposition dans un lieu d'art lui confère un ultime changement de statut. Ainsi montré dans cet espace expressément dévolu à la production comme à la monstration d'œuvres relevant de la création contemporaine, il devient lui-même œuvre d'art. Dorénavant dénué de toutes fonctions utilitaires, il n'est plus que lui-même et le fait qu'il soit de la sorte exposé indique que doivent être interrogées ses nouvelles nature et raison d'être.

Le dispositif pensé par Matthieu Husser ne serait cependant pas complet si l'installation de ses sculptures ne répondait pas elle-même à une exigence particulière confé-



Matthieu Husser, *Mobilier urbain, sculpture publique ou monument ?*, polystyrène extrudé, acrylique, 2012. © Matthieu Husser

requalification by making these modules part of the region's urban heritage.

This notion of heritage is central to Matthieu Husser's work. From *21 Monate Sanierungen*[1] to *Patrimoine industriel*[2] via *Rosenthaer Strasse 1998-2002*[3], the artist seeks to mark the changes taking place in the towns he passes through, thereby promoting what he likes to call 'experimental tourism'. The walk on which he invites us is not, however, as insignificant as it appears. The urban furniture exhibited during his residency in Valenciennes marks a past that no longer exists, keeping trace of it. At the same time, it also constitutes a form of resistance to the process of standardisation taking place

rant à l'ensemble toute sa cohérence. Comme en témoigne le document cartographié mis à disposition des visiteurs, le placement des modules réalisés dans l'espace d'exposition répond scrupuleusement au positionnement réel de ces éléments les uns par rapport aux autres dans l'espace urbain. Faisant référence à une carte touristique, ce plan prend ainsi des allures de guide des sculptures présentes dans la ville, à cette différence près qu'il s'agit ici de situer de simples objets ayant perdu leur fonction et, par conséquent, leur visibilité. Le geste artistique consiste donc en l'espèce en une forme de réhabilitation, de requalification passant par l'inscription de ces modules au patrimoine urbain du territoire.

Matthieu Husser, *Mobilier urbain, sculpture publique ou monument ?*, polystyrène extrudé, acrylique, 2012.

in towns today, where all the hyper-centres have to have the same metallic bollards (the famous black skittles), incarnations of a globalisation that nothing can resist, not even the physiognomy of a region's landscapes. Since the town appears to have become incapable of making us dream, of sharpening our gaze with its abundant relief, it is the artist who offers us the possibility of fleeing the town's uniformity by offering us his vision of it. He creates what one might call urban pitfalls conducive to our dreams and thoughts.

By questioning the way in which we depict towns, Matthieu Husser revives the way in which we look at our daily environment. He conveys these elements of furniture encountered in a public environment from straightforward functional objects to monuments, then from road structure to work of art, directing our attention on the problematic correlation existing between that which is produced and displayed on the one hand, and that which is perceived on the other. He also opens up new perspectives within a wider context with regard to perception and, therefore, to the reinvention of our daily experience. ■

Cette notion de patrimoine est centrale dans l'œuvre de Matthieu Husser. Depuis *21 Monate Sanierungen*[1] jusqu'à *Patrimoine industriel*[2] en passant par *Rosenthaler Strasse 1998-2002*[3], l'artiste s'emploie à matérialiser les mutations des villes qu'il traverse et, ainsi, à promouvoir ce qu'il se plaît à appeler un « tourisme expérimental ». La promenade à laquelle il nous convie n'est cependant pas si anodine qu'elle y paraît. Le mobilier urbain exposé à l'occasion de sa résidence à Valenciennes marque un temps révolu, en garde trace. Il constitue du même coup une forme de résistance à la standardisation des villes contemporaines qui n'acceptent plus dans leur hyper-centre que la présence de potelets métalliques partout semblables (les fameuses quilles noires), incarnations d'une globalisation à laquelle rien, pas même la physionomie des territoires, ne résiste. Puisque la ville semble devenue incapable de nous faire rêver, d'aiguiser notre regard par la richesse de ses reliefs, alors l'artiste nous propose de fuir son uniformité grâce à la projection qu'il en propose. Il crée de la sorte ce que l'on pourrait appeler des points d'achoppements urbains, propices à nos rêveries comme à notre réflexion.

En s'interrogeant sur la manière dont nous (nous) représentons la ville, Matthieu Husser rafraîchit le regard que nous portons sur notre environnement quotidien. Faisant ainsi transiter ces éléments de mobilier rencontrés dans l'espace public du statut de simple objet utilitaire à celui de monument, puis de celui d'ouvrage d'art à celui d'œuvre d'art, il attire bien entendu notre attention sur la corrélation problématique existant entre ce qui est produit et montré d'une part, et ce qui est perçu d'autre part. Il ouvre aussi, plus largement, de nouvelles perspectives quant à la perception et, partant, à la réinvention de notre expérience quotidienne. ●

JOHAN GRZELCZYK
Docteur en philosophie,
Directeur de projets au Printemps culturel

_**1** Peinture acrylique sur bâche d'échafaudage reproduisant la palette chromatique de façades rénovées du quartier Friedrichshain, Berlin, 2000.
Acrylic painting on a scaffolding cover imitating the tones of renovated facades in the Friedrichshain district, Berlin, 2000.

_**2** Peinture au sol d'après un plan de la ville issu d'un magazine touristique, Guebwiller, 2010
Ground painting after a map of Guebwiller from a tourist magazine, 2010.

_**3** Sculpture mettant en volume un espace vacant d'un parcellaire du quartier Mitte, Berlin, 2005
A sculpture giving volume to a vacant space in the Mitte district of Berlin, 2005.



PAR/BY **JOHAN GRZELCZYK**



KNAPFLA

The motionless farandole

Knapfla's works, on show at the Galerie 9 in Lille in northern France from 11 May to 9 June 2012, possess the same old-fashioned charm as drapes our seemingly anecdotic childhood stories. Her delicate pencil drawings, sometimes enhanced with gouache, depict the rich contents of her personal universe. Stripped of the dust that tarnishes what it covers, softening contours and toning down colours, Knapfla's memories take us into a world peopled with characters who have escaped from the illustrations of Oncle Hansi and who live in minute wooden confectionery-like chalets.

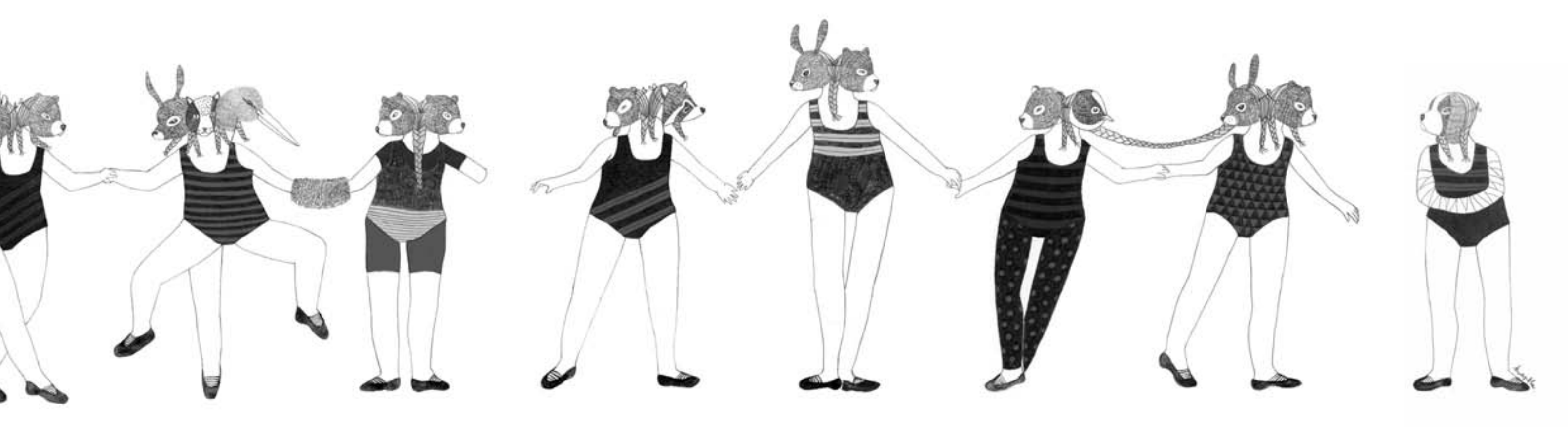
Deliberately playing on this inclusion of her work within a corpus of oft-mocked popular tradition, Knapfla, who shares her name with a brand of pasta made in Alsace, focused here on presenting a series of decorated plates the likes of which usually clutter sideboards and panelled walls. These iconoclastic objects (at least in the context of an art gallery) constitute an amused, but not remotely ironic, allusion to a craft whose savoir faire is nevertheless perfectly adhered to. Created in porcelain paper by the ceramicist

KNAPFLA

La farandole immobile

Réunis au sein de la Galerie 9 à Lille du 11 mai au 9 juin 2012, les travaux de Knapfla possèdent le charme désuet que revêtent les expériences en apparence anecdotiques de nos histoires enfantines. Ses délicats dessins à la pointe grise, parfois rehaussés de gouache, mettent en scène le riche contenu de son grenier personnel. Exempts de la poussière qui ternit ce qu'elle recouvre et tend à atténuer les contours comme les teintes, les souvenirs de Knapfla nous mènent dans un monde peuplé de personnages évadés des illustrations de l'Oncle Hansi et vivant dans de minuscules chalets de bois aux allures de confiseries.

Se jouant délibérément de l'inscription de son travail dans un corpus de traditions populaires souvent moquées, l'artiste au patronyme de pâte alimentaire alsacienne proposait notamment à l'occasion de cette exposition une série d'assiettes décoratives, de celles qui encombrent généralement buffets et murs lambrissés. Produits en nombre limité par les éditions Smalticolor, ces ustensiles iconoclastes (dans le cadre d'une galerie d'art) constituent un clin d'œil amusé, mais totalement dépourvu d'ironie, à un artisanat dont le



Isabelle Durand and produced as a limited edition by Smalticolor, their design was drawn in oxide pencil before being decorated in watercolour and the plates fired a second time. The subjects of these plates also have overt connotations, with little children dressed in old-fashioned clothing: shorts with braces, long socks and pudding-bowl haircuts for the boys, and long dresses, aprons, clogs and plaits poking out of headscarves for the girls. It is this youthful and supposedly innocent sector of the population that is the focus of most of Knapfla's work. Furthermore, her compositions seem particularly well adapted to a universe that relates to childhood and makes reference to strongly-defined visual codes. However, in the same way that one would not necessarily consider everything connected with youth to be automatically infantile, one would be blind to what makes her work interesting and unique were one to accuse Knapfla of nostalgic aestheticism or reactionarism.

Knapfla's universe has much more in common with the parallel worlds of Murakami or David Lynch than with the simplistic aesthetic of cuteness. The vignettes that she depicts share with the works of these illustrious contempo-

savoir-faire se trouve du reste parfaitement respecté. Réalisées en porcelaine papier par la céramiste Isabelle Durand, ces assiettes présentent en outre des motifs eux aussi ouvertement connotés. Tracés au crayon oxyde, avant d'être aquarellés (et que l'assiette soit cuite une seconde fois), ceux-ci donnent en effet à voir garçonnets et fillettes accoutrés à la mode d'antan : bermuda à bretelles, chaussettes hautes et coupe au bol d'un côté, robe surmontée d'un tablier, sabots et nattes émanant d'un fichu de l'autre. C'est d'ailleurs cette même population caractérisée par sa jeunesse et son innocence supposée qui est au cœur de la quasi-totalité des travaux de l'artiste. Du reste, les compositions de Knapfla semblent particulièrement adaptées à pareil univers relatif à l'enfance, faisant référence à des codes visuels fortement déterminés. Pourtant, de même qu'on ne saurait considérer que ce qui a trait au jeune âge est nécessairement infantilisant, ce serait demeurer aveugle à ce qui fait l'intérêt et la singularité de son œuvre que d'intenter à l'artiste un procès en esthétique nostalgique, voire réactionnaire.

L'univers de l'illustratrice a bien plus à voir avec les mondes parallèles d'un Haruki Murakami ou d'un David



Knapfla, *Masques en rade*, assiettes en céramiques.

raries the surprising ability to combine reality and dreamland in a natural way. We accept as obvious such an absurd melding, as if, deep down, we were waiting to be convinced of the presence of the bizarre and the fantastical in our daily lives. Thanks to these artists of the out-of-the-ordinary ordinary, the universe goes off the rails delicately, smoothly, without violence, and with no aesthetic subterfuge. Although depicting an implausible world where dirigibles fly upside-down[1] and in which abnormally-shaped animals and truly fantastical beasts move among paradoxical scenery[2], Knapfla's strokes retain great probity and never abandon her realist integrity. It is precisely this encounter between the trivial and the fantastical that makes each of her offerings as attractive as they are disturbing, and as charming as they are disquieting.

Such evocation of buried memories does not take place without bringing with them to the surface of our conscious-

Lynch qu'avec l'esthétique niaise du mignon. Les scénettes qu'elle dépeint partagent en effet avec les œuvres de ces illustres contemporains cette étonnante capacité à marier réalisme et onirisme avec le plus grand naturel. Comme si nous n'attendions au fond que d'être convaincus de la présence de l'étrange et du fantastique dans nos vies quotidiennes, nous admettons comme allant de soi pareil télescopage aberrant. Grâce à ces artistes de l'insolite ordinaire, l'univers déraille avec délicatesse, sans à-coups ni violence, sans subterfuges esthétiques non plus. Bien que dépeignant un monde affranchi de toute vraisemblance où les ballons dirigeables se déplacent tête en bas[1] et dans lequel des animaux disproportionnés et des créatures proprement fantastiques se meuvent dans des décors aux caractéristiques antinomiques[2], le trait de Knapfla demeure en effet d'une grande probité et ne se départit jamais de son intégrité réaliste. C'est précisément cette rencontre du trivial et du fantastique qui rend chacune de ses propositions aussi attirante qu'inquiétante, aussi charmante que dérangeante.

L'évocation des souvenirs enfouis ne va pas en effet sans faire remonter à la surface de la conscience, et donc, de la page blanche, phobies et traumatismes qui y sont associés. Si les personnages de Knapfla possèdent souvent de doux visages harmonieux, il se glisse cependant presque systématiquement parmi eux des êtres à la physionomie moins conventionnelle. Ainsi peut-on noter que nombre d'entre eux avancent masqués de sorte que leur véritable visage ne nous apparaît que partiellement (c'est notamment le cas lorsqu'ils portent des masques de plongée[3]) ou qu'il nous est tout simplement dissimulé (usage du loup[4] et de masques à têtes d'animaux[5]). Parfois aussi ces masques sont arborés par des jeunes filles bicéphales présentant, pour certaines d'entre elles, cette autre particularité d'avoir des membres visiblement blessés, voire même amputés[6].

C'est là une autre constante de l'œuvre de Knapfla que cette fascination pour le corps contraint. Ses dessins proposent un véritable défilé d'individus aux membres emmaillotés, étouffants sous leurs propres chevelures ou encore prisonniers d'étranges parures animales[7]. Quand le corps n'est pas directement abîmé ou prisonnier, il est souvent durement mis à l'épreuve. Il est ainsi soumis à des exercices d'une grande rigueur, allant d'invraisemblables positions gymniques[8] à d'étranges exercices de natation synchronisée parmi les récifs[9]. Comme paralysés par l'intensité de leurs efforts, les personnages de Knapfla doivent se battre pour asseoir leur autorité sur leur propre corps et assumer pleinement l'autonomie dont semble pourtant témoigner leur art du mouvement. Il n'est donc pas rare que se dégage de l'ensemble une impression de déploiement figé.

On le voit, derrière leur prime abord rassurant, leur esthétique faisant référence à des univers familiers (l'illus-


knapfla



Knapfla, *Masques en rade.* ©



Knapfla, *La mie voit.* ©

ness their associated phobias and traumas. Although Knapfla's characters often possess soft, harmonious faces, beings with less conventional physiognomies slip between them almost systematically. Thus, several of them are masked in such a way that their real faces can only be seen partially (notably when they are wearing diving masks[3]), or are quite simply hidden from view (use of the wolf[4] and animal masks[5]). Sometimes, these masks are worn by two-headed young girls, some of whom also have the distinction of having injured, or even amputated, limbs[6].

The fascination for constrained bodies is another of Knapfla's constants. Her drawings portray a string of individuals with swathed limbs, suffocating in their own hair or imprisoned by strange animal adjuncts[7]. When the body is not actually damaged or imprisoned, it is often put to the test rudely by being submitted to rigorous exercises from improbable gymnastic positions[8] to strange synchronised swimming routines in a reef[9]. As if paralysed by the intensity of their struggles, Knapfla's characters have to fight to assert their authority over their own bodies and to assume the full autonomy that their movements appear to imply. It is not, therefore, unusual for a feeling of static unfurling to emerge from the collection.

At first view, Knapfla's drawings are reassuring, with their references to the familiar universes of children's illustrations, local traditions, fairy tales and legends; however, they then lead one off into lands that are faintly disconcerting and not exactly hospitable, that emit a feeling of apprehension, where, on the whole, the improbable reigns supreme. Knapfla's work insidiously reflects her own anxieties, and,

_**1** Trinité./ See Trinity

_**2** Telle cette étonnante collusion entre massifs montagneux et étendues aquatiques dans La Mie voit / See the remarkable collusion between the mountains and the stretches of water in La Mie Voit

_**3** Insuffisance respiratoire. / See Insuffisance Respiratoire

_**4** Crêpage de chignon / See Crêpage de Chignon

_**5** Dans Vadrouille comme dans In girum imus nocte et consumimur igni
See Vadrouille and In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni

_**6** Multitudes / See Multitudes

_**7** Masques en rade / See Masques en Rade

_**8** Grapsa, série de dessins / See the Gapsa series of drawings

_**9** Insuffisance respiratoire / See Insuffisance Respiratoire

_**10** Pour illustrer cette assertion, citons l'exemple de Cette oblongue capsule, présenté par l'artiste comme autoportrait à la météorite.
To illustrate this assertion, see Cette Oblongue Capsule, presented by the artist as a meteoritic self-portrait.



potentially, our own[10]. But she knows how to keep at arm's length what, in her scheme of things, could be taken as an invitation to empathy. Her completely non-masochistic drawings allow for a peaceful apprehension of the constraints and effort required to achieve autonomy. The ensuing anxiety is not, however, in itself oppressing. Knapfla thus manages to confer her work with the elegance of an ode to liberty – a liberty that continues to be acquired even in adversity, and that still possesses the capacity to enchant us. ■

JOHAN GRZELCZYK

tration pour enfants, les traditions régionales, les contes et légendes…), les dessins de Knapfla savent nous mener vers des contrées pour le moins dépaysantes et, finalement, assez peu hospitalières. Généralement, l'improbable y règne en maître et un sentiment d'inquiétude s'en dégage. C'est à ses propres angoisses - qui sont aussi potentiellement les nôtres - que nous renvoie insidieusement le travail de l'artiste[10]. Mais celle-ci sait mettre à distance ce qui dans son propos pourrait être perçu comme une invite à l'empathie. Ses dessins, absolument non doloristes, permettent une appréhension apaisée de la contrainte et de l'effort vers l'autonomie. L'angoisse qui en sourde n'est pas en elle-même oppressante. Knapfla parvient à conférer à son œuvre la grâce d'une ode à la liberté, cette liberté qui n'a de cesse de s'acquérir dans l'adversité et qui n'en possède pas moins la capacité de nous enchanter. ●

JOHAN GRZELCZYK

PAR/BY **BÉNÉDICTE LE PIMPEC**

INTERVIEW WITH SIMON FAITHFULL

Mapping corners of the world

ENTRETIEN AVEC SIMON FAITHFULL

Cartographier les contours du monde

Bénédicte Le Pimpec: In 2012, your work was shown twice in the region Nord, once in the Fresnoy, National Studio of Contemporary Arts in the exhibition *Fugitive Visions* (February 11th to April 15th 2012) and the other in artconnexion, an independent non-profit organisation in Lille with the solo show *An expanding atlas of subjectivity* (March 21th to April 28th 2012). Before that, artconnexion offered you the opportunity of travelling on a ferry between Dover and Calais for a week (14 to 20 of May 2011). Can you tell me about this experience, and was this the beginning of the project *Limbo, An expanding atlas of subjectivity*?

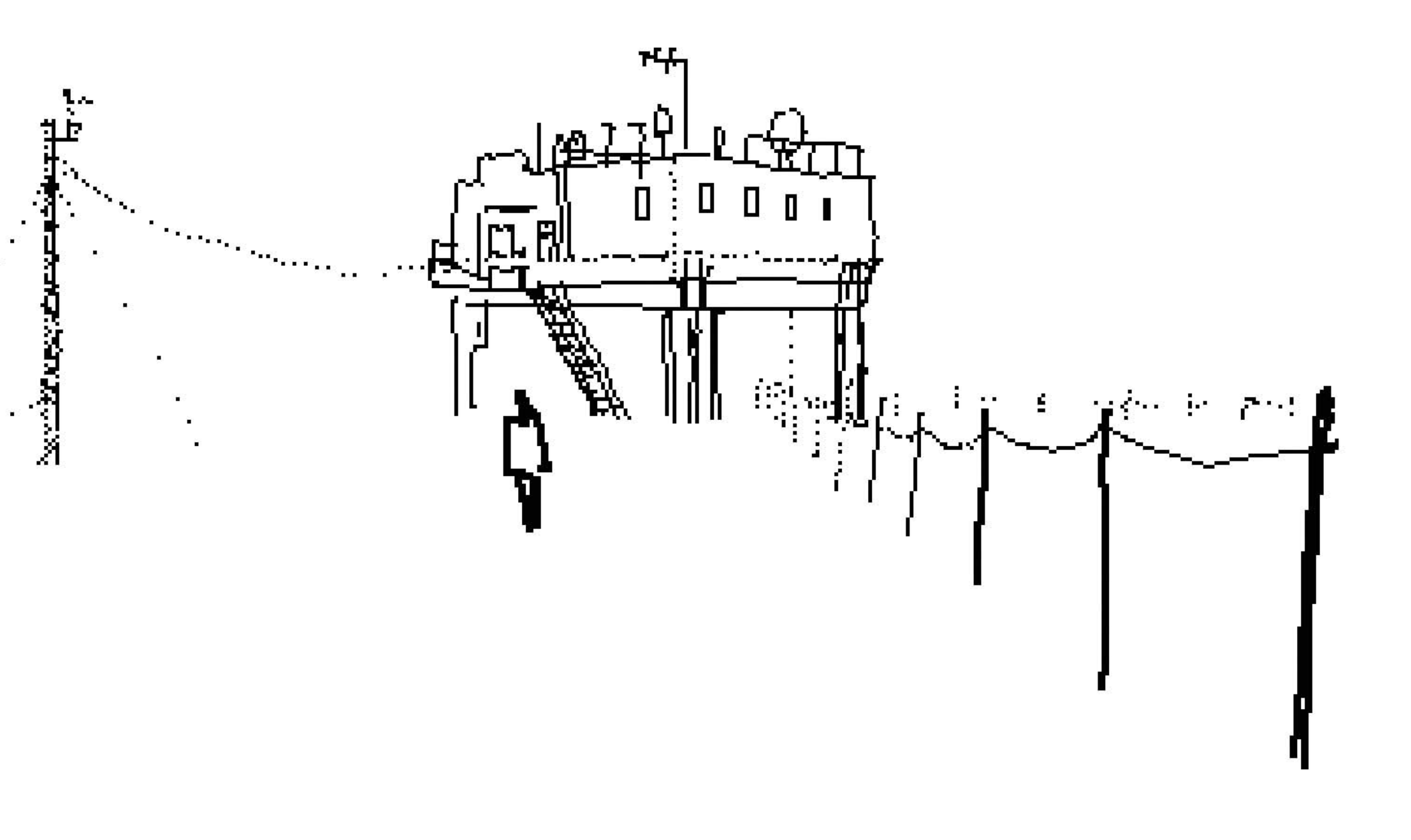
Simon Faithfull: The idea was to spend a week in the unglamorous nowhere between international borders. On board a cross-channel ferry, I would endlessly cross and recross the stretch of water that separates the island from the continent. Throughout the days and nights I would make a series of simple drawings that would be sent out direct to the world - attempting to describe life adrift in this kind of purgatory.

The opportunity of this residency seemed like a good way to launch the latest phase of my ongoing drawing project – *Limbo, An Expanding Atlas of Subjectivity*. I had been making quick sketches of the world for 10 years using a

Bénédicte Le Pimpec : *En 2012, votre travail a été montré à deux reprises dans la région Nord-Pas-de-Calais, d'abord au Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains dans l'exposition* Visions fugitives *(11 février – 15 avril 2012) puis à artconnnexion, un espace indépendant à Lille, avec l'exposition monographique* An Expanding Atlas of Subjectivity *(21 mars – 28 avril 2012). Peu avant, artconnexion vous avait permis de voyager en ferry entre Douvres et Calais pendant une semaine (14 – 20 mai 2011). Pourriez-vous me parler de cette expérience et s'agit-t-il du début du projet* Limbo, An Expanding Atlas of Subjectivity *?*

Simon Faithfull : L'idée était de passer une semaine dans un non-lieu sans qualités, coincé dans les eaux internationales. À bord d'un ferry navigant sur la Manche, je traversais incessamment l'étendue d'eau qui sépare l'île du continent. Au fil des jours et des nuits j'ai réalisé une série de dessins élémentaires qui étaient envoyés au reste du monde, dans une tentative de décrire une vie en dérive dans cette sorte de purgatoire.

La possibilité de faire cette résidence paraissait être le moyen approprié pour lancer une nouvelle phase de mon projet de dessins en cours : *Limbo, An Expanding Atlas of Subjectivity*. Depuis dix ans je fais des croquis rapides avec un Palm Pilot



Simon Faithfull, *#31 Halley Research Station* (from series *Antarctica Dispatches*), 2005, digital drawing.

Palm Pilot (a now outdated digital personal organiser) and sending these drawings out to the world by email. The drawings started documenting journeys through the very ordinary space of London's East End but in 2005 the explorations escalated with a two month journey to Antarctica on board an icebreaker – a drawing a day being sent back to the world to record these travels ever further south. Drawings from further strange journeys and places then followed – for instance sketches made on a container-ship between Liverpool (UK) and Liverpool (Nova Scotia) in 2009 or a journey unsuccessfully chasing the Northern Lights in Finnish Lapland.
From 2010 though, I shifted to using a sketching programme that I commissioned a programmer to make for my smartphone. This allows to me to make the same simple pixilated sketches of whatever I see but now I am able to send these drawings direct to subscribers through the bespoke *Limbo* iPhone App, via Twitter, Facebook and a website. The drawings are mapped onto my own hand-drawn, clunky maps of the world so that I have created a rather deficient home-made google-maps. Slowly mapping corners of the world with the paltry lines of my subjective sketches.

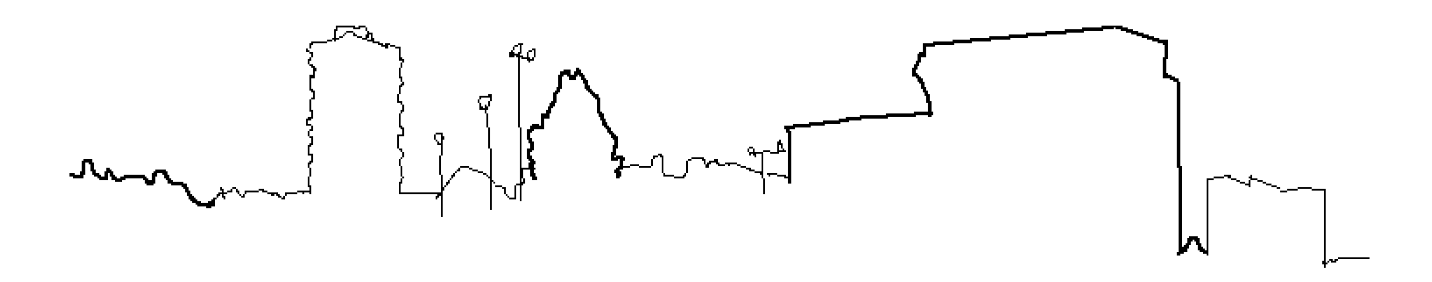
(un agenda électronique aujourd'hui obsolète) que j'envoie par e-mail. Ces dessins documentaient initialement des déplacements dans le banal East End Londonien. Mais en 2005 les explorations se sont intensifiées avec un voyage de deux mois à destination de l'Antarctique à bord d'un brise-glace – un dessin par jour était envoyé vers le monde afin d'enregistrer ces voyages de plus en plus austraux. Des dessins d'autres périples et lieux étranges ont suivi – par exemple, des croquis faits sur un navire porte-containers entre Liverpool (Royaume-Uni) et Liverpool (Nouvelle-Ecosse) en 2009 ou encore lors d'une expédition en Laponie finlandaise, à la recherche infructueuse d'aurores boréales.
À partir de 2010, j'ai commencé à utiliser un logiciel de dessin pour smartphone que j'ai commandé à un programmeur. Ceci me permet de faire de simples croquis pixelisés de ce qui se trouve devant mes yeux, que je peux maintenant envoyer directement à travers Limbo (l'application iPhone sur mesure), via Twitter, Facebook et un site web. Les dessins sont calqués sur mes mappemondes maladroitement tracées à la main – j'ai ainsi créé une « google map » faite maison et plutôt déficiente – cartographiant lentement les contours du monde avec les lignes dérisoires de mes croquis subjectifs.

BLP: *Mapping corners of the world* seems to me like a very good description of your project, in between a naive utopia of mapping the world on your own with small pixels and the frightening work of Google with the google car. So how do you present all of those drawing? Have you started an Atlas?
SF: I think of *Limbo* as a kind of atlas.
The core of *Limbo* is an online database that holds every drawing I have ever made (post-pencil). The database currently contains 970 drawings (the most recent made half an hour ago in Kreuzberg) – all of these drawings carry the extra information of where on the surface of this planet they were made and at what time.
I have come to think of my wider project (the video work, installation, writing, etc.) as an attempt to grasp the incomprehensible scale of the sphere that I find myself on. The drawings are a part of this project - instead of believing the measured parameters of the globe I want to look and experience the edges, corners and gaps myself. To experience them and then to attempt to report back to the world what I see.
Before the global atlas was completed (or closed) by finally reaching the South Pole there existed various "terra incognita". For a single person the majority of the planet is "terra incognita". My absurd project is slowly filling in the blank areas of my own personal uncharted territories. These might equally be the warehouses and yards behind Aldi in Neukölln, the current state of my desk or the frozen wastes of Antarctica.
The drawings then get presented in many ways. Online they apear in the iPhone app referenced within my wonky hand-drawn maps and via Twitter and Facebook they appear as a stream of live drawings unfolding through time. In galleries recently I have printed out the complete database and installed this as a huge, tight grid of A5 cards pinned to the wall with a printer sitting in the space that automatically prints the new drawings as they appear. In Liverpool (UK) the 181 drawings made on the container-ship journey to Liverpool (Nova Scotia) are now etched into the stone paving-slabs of a new public space at the heart of the city. The most recent development is a print-on-demand book that contains the complete database in paper form. No two books will ever be the same as the newer drawings are always being added. The inside is digitally printed and then dispatched to Book Works in London who create a beautifully hand-sewn unique book - each iteration of which is slowly getting fatter and fatter.

BLP: Do you see yourself as a kind of daily explorer?
SF: Well, maybe a parody of an explorer. Some of the explorations are very banal and every day - the crows in my neighbourhood, my sleeping dog. I think the point is that I'm fascinated with how the far and exotic relate to the near and mundane.

BLP : *Cartographier les contours du monde me semble être une très bonne description de votre projet, entre la naïveté utopique de calquer tout seul le monde, à l'aide de petits pixels, et d'autre part le travail effrayant de Google avec la « google car ». Comment montrez-vous tous ces dessins ? En avez-vous fait un atlas ?*
SF : Je considère *Limbo* comme une sorte d'atlas. Son noyau est une base de données qui contient tous les dessins que j'ai pu faire (après ceux au crayon), soit 970 (le plus récent ayant été fait il y a une demi-heure à Kreuzberg). Tous contiennent la trace de quand et à quel point du globe ils ont été faits.
J'envisage progressivement ce projet dans son ensemble (la vidéo, les installations, l'écriture, etc.) comme une tentative de perception de l'insondable échelle de la sphère sur laquelle je me trouve. Les dessins représentent une partie du projet. Plutôt que de se fier aux paramètres mesurés du globe, je souhaite l'observer par moi-même et en expérimenter les recoins et lacunes afin de tenter de rapporter au monde ce que je vois.
Avant que l'atlas mondial ait été complété (ou refermé) avec l'exploration du pôle Sud, il existait diverses « terra incognita ». Pour une personne isolée, la majeure partie de la surface de la planète est une « terra incognita ». Mon projet, en soi absurde, consiste à remplir graduellement les zones vierges de mes propres territoires non cartographiés, que ce soient les entrepôts et les terrains vagues derrière Aldi à Neukölln, l'état actuel de mon bureau ou les étendues gelées de l'Antarctique.
En fonction de cela, la présentation des dessins peut prendre diverses formes. Sur Internet, ils figurent dans l'application iPhone, mises en rapport avec mes cartes chancelantes dressées à main levée, et sur Twitter et Facebook, il s'agit davantage d'un flux de dessins en direct se dévoilant au fur et à mesure du temps passé. En ce qui concerne les espaces d'exposition, j'ai imprimé dernièrement la totalité de la base de données en l'installant comme une grille dense et immense de fiches A5 punaisées au mur, avec à côté une imprimante qui imprimait automatiquement les nouveaux dessins dès leur arrivée. À Liverpool (Royaume-Uni), les 181 dessins faits sur le navire porte-container naviguant vers Liverpool (Nouvelle-Écosse) sont maintenant gravés sur les pavés d'un nouvel espace public au cœur de la ville.
L'évolution la plus récente est un livre à imprimer sur demande qui contient toute la base de données sous forme papier. Aucun livre ne sera identique aux autres car des dessins y sont constamment ajoutés. Le contenu est imprimé numériquement et ensuite envoyé à Book Works à Londres qui crée un beau livre unique cousu à la main – dont chaque itération est de plus en plus épaisse.

BLP : *Est-ce que vous vous considérez comme un explorateur du quotidien ?*
SF : Peut-être comme une parodie d'explorateur. Certaines



Simon Faithfull, *Substation (from series Lea Navigation)*, 2000, digital drawing.

Often with my work there is collapsing or confusing of space. So I travel across the Atlantic only to end up in another Liverpool, on another continent, on the banks of another Mersey. Or I trace the source of the River Lea (a very unspectacular urban river in London) but in my mind I'm Joseph Conrad travelling up the Congo reporting back to the world.

BLP : It's funny how your way of seeing the world reminds me of Robert Smithson, specifically when he went to Passaic to discover some « monuments » in 1967. Let me quote an extract that I like: "A sidereal map marked up with 'lines' the size of streets, and 'squares' and 'blocks' the size of buildings. At any moment my feet were apt to fall through the cardboard ground. I am convinced that the future is lost somewhere in the dumps of the non-historical past; it is in yesterday's newspapers, in the jejune advertisements of science-fiction movies, in the false mirror of our rejected dreams."[1]

SF: Great...

Shamefully, I actually didn't know this Smithson work when I made the *Lea Navigation* piece back in 1999. But yes, even

des explorations sont très triviales et quotidiennes – les corbeaux de mon quartier, mon chien qui dort. Je pense que ce qui est à retenir est comment le lointain et l'exotique maintiennent des rapports avec le proche et le banal.

Mon travail implique souvent un effondrement ou une confusion des espaces. Ainsi je traverse l'Atlantique pour me retrouver dans un autre Liverpool, sur un autre continent, ou près des rives d'une autre rivière portant le nom de Mersey. Ou encore je remonte aux sources de la rivière Lea (une rivière urbaine de Londres, très peu spectaculaire) mais dans mon esprit je suis Joseph Conrad remontant le Congo et adressant ses récits à la planète.

BLP : *C'est drôle comme votre manière de voir le monde me rappelle Robert Smithson, en particulier lorsqu'il se rend à Passaic afin de découvrir des "monuments" en 1967. Permettez-moi une citation que j'aime bien : Une carte sidérale marquée de "lignes" de la taille de rues, de "carrés" et de "blocs" de la taille d'immeubles. À tout moment, mes pieds étaient susceptibles de tomber au travers du sol de carton. Je suis convaincu que le futur est perdu quelque part*

though our work looks very dissimilar in many ways, I take Smithson to be a kindred sprit – we somehow share approaches to being in and understanding the world.

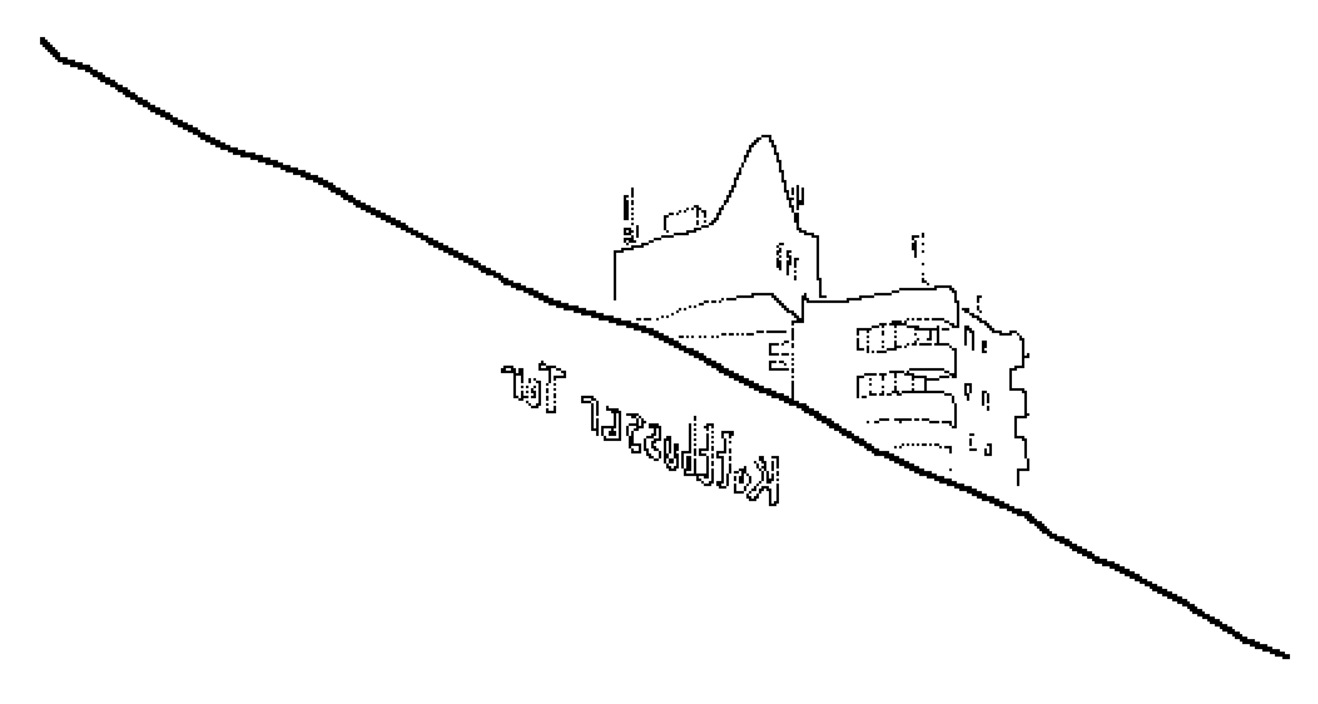
BLP: In *Lea Navigation*, as in few other pieces, you also capture some signs of the city. How do you decide to draw one specific detail rather than another? And why in the Zagora, Morroco drawings did you choose to draw only one single palm tree? Was it specific?
SF: "Choose" might be too strong a word.
The palm tree was opposite me as I was waiting for a taxi. I had time, I felt like drawing and that was the thing that asked me to be drawn.
Most of the subjects are pretty random like that. Sometimes there are things that lend themselves to making a line drawing – electricity pylons receding into the distance, street lights, nice angles on a set of buildings. But these usually jump out to me once I've decided to make a sketch and that is usually either because I have time to kill or because I've set myself a task.
The tasks often use a line to follow – something like a river or a road – or they are about collecting something like crows or weeds.
Most of all I try to capture something of the everyday details of the world around me – even if those details are found on a ship in the middle of the Antarctic Ocean. Formally I look to create a drawing from as little as possible – an economy of line, or in this case an economy of pixel.

BLP: After your experience on board the ice-strengthened ship RSS Ernest Shackleton with a scientific team, what do you think about the relationship between art and science, and what does the term "transdiciplinarity" mean to you?
SF: I think the relationship between art and science is an uneasy one. It's often fraught by mutual misunderstanding, distrust and sometimes outright contempt.
In some ways the disciplines are indeed very close. Both have a kind of laboratory where the practitioners make experiments and refine techniques – building on experience and findings, to try to bring about new insights. And in some ways the primary research involved in art making is certainly much closer to the nuts and bolts of science than it is to the more analytic disciplines like cultural theory, art history or philosophy of aesthetics (the kind of departments art usually gets grouped with in academia).
Personally I'm fascinated by some of the mind-boggling abstract ideas that come out of science. Another thing that science and art share is that they should both lie beyond the event-horizon of common sense. The weirdness of quantum mechanics is something I would love to claim for art and I would certainly love to make experiments on the scale of the Large Hadron Collider.
However...
I think throwing art and science together often leads to

dans les dépotoirs du passé non-historique. Il est dans les journaux d'hier, dans les publicités insipides des films de science-fiction, dans le miroir factice de nos rêves refoulés.[1]
SF : C'est excellent…
Je dois avouer que je ne connaissais pas cette œuvre de Smithson quand j'ai fait la pièce *Lea Navigation* à l'époque, en 1999. Mais en effet, même si notre travail semble très différent à beaucoup d'égards, je considère Smithson comme une âme sœur – d'une certaine manière nous partageons des façons d'être au monde et de l'appréhender.

BLP : *Dans Lea Navigation, comme dans d'autres pièces, vous saisissez aussi certains signes de la ville. Comment choisissez-vous de dessiner un détail particulier ? Par exemple, parmi les dessins de Zagora (Maroc) vous avez dessiné un seul palmier isolé, était-il significatif ?*
SF : "Choisir" est peut-être un peu trop fort. Le palmier se trouvait en face de moi, alors que j'attendais un taxi. J'avais du temps, j'avais envie de dessiner et c'était la chose qui demandait à être dessinée.
La plupart des sujets sont dus à un hasard similaire. Parfois, il y a des choses qui se prêtent à un dessin linéaire – des pylônes électriques fuyant au loin dans la distance, des lampadaires, de jolies lignes sur un ensemble de bâtiments. Mais le plus souvent ceux-ci me sautent aux yeux une fois que j'ai décidé de faire une esquisse et cela se produit d'habitude parce que j'ai du temps libre ou que je me suis fixé une tâche.
Ces tâches impliquent souvent une ligne à suivre – par exemple une rivière ou une route – ou alors il s'agit de collectionner des choses comme des corbeaux ou des mauvaises herbes.
Surtout, je tente de capturer certains des détails quotidiens du monde qui m'entoure – même si ces détails se trouvent sur un bateau au milieu de l'océan Antarctique. Sur un plan formel, j'essaie de créer un dessin à partir d'aussi peu d'éléments que possible – une économie des lignes, ou dans ce cas, une économie des pixels.

BLP : Suite *à votre expérience à bord du navire brise-glace RSS Ernest Shackleton avec une équipe de scientifiques, que pensez-vous des rapports entre art et science, et que signifie pour vous le terme « transdisciplinarité » ?*
SF : Je pense que les rapports entre art et science ne sont pas aisés. Ils sont souvent marqués par de l'incompréhension mutuelle, de la méfiance et parfois du flagrant mépris.
Par certains aspects, les disciplines sont en effet très proches. Toutes deux sont des sortes de laboratoires où des expériences sont mises en pratique et des techniques sont perfectionnées, sur la base du cumul du savoir et des découvertes, afin d'essayer d'apporter de nouvelles perspectives. Et à certains égards la recherche primaire mise en œuvre dans la production artistique est beaucoup plus proche des rouages de la science qu'elle ne l'est vis-à-vis des disciplines plus analy-



Simon Faithfull, *Kottbuser Tor (from series Kotti)*, 2013, digital drawing.

terrible art and lousy science – the resulting art often being reduced to creating illustrations or watered down analogies for complex ideas.
Personally, I am such a magpie that I find it difficult to stay within any neatly defined area of thinking or practice. Like most artists I lack the rigour and painstaking thoroughness of science but that doesn't stop me picking up glittering baubles of thought from many different areas – not just science.

BLP: What are the projects you are working on now? You mentioned a piece called *Going Nowhere 2*, can you tell me a bit more about that?
SF: *Going Nowhere 2* was a video work I made in 2010. The piece is something like visualising a moment from a dream. In the video you see a man in jeans and a white shirt walking away from the camera, slowly and with difficulty through a landscape at the bottom of the sea. To achieve this I did a day scuba-diving course in Berlin and then spent a week in Croatia with lead weights on my ankles and a small hidden scuba tank on my chest.
There are two big projects I'm working on. One is called *Reef*

tiques comme la théorie de la culture, l'histoire de l'art ou l'esthétique (départements dans lesquels l'art est catégorisé dans un contexte académique).
Je suis personnellement fasciné et stupéfait par certaines des idées abstraites qui proviennent de la science. Une autre chose que la science et l'art partagent est qu'ils doivent tout deux se positionner au-delà de l' « horizon des événements » du bon sens. La bizarrerie de la mécanique quantique est quelque chose que j'aimerais revendiquer pour l'art et, sans doute, j'aurais adoré faire des expériences à l'échelle de l'accélérateur de particules du CERN.
Et pourtant… je crois que fusionner l'art et la science mène souvent à de l'art épouvantable et à de la science minable – l'art produit se résumant fréquemment à l'illustration ou à l'analogie délavée pour exprimer des idées complexes. À titre personnel, je suis un esprit tellement volatile que j'ai du mal à me confiner à un domaine de pensée ou de pratique clairement délimité. Comme la plupart des artistes, il me manque la rigueur et la minutie pointilleuse de la science mais cela ne m'empêche pas de ramasser des éclats de pensée de champs très divers, et d'ailleurs pas seulement de la science.

which involves buying a small ship, towing it off the coast of England, setting fire to it and then letting it sink. The ship has a series of underwater cameras that will transmit live as it sinks and will continue to operate for a year thereafter as it slowly becomes an artificial reef – a new ecosystem brought about by plants and animals colonising the submerged structures of the boat. The other project is called *Zero Planet* and involves a journey to the exact centre of nowhere – the 0°, 0° point of the planet where the Equator meets the Greenwich Meridian, about 400 miles off the coast of Africa.

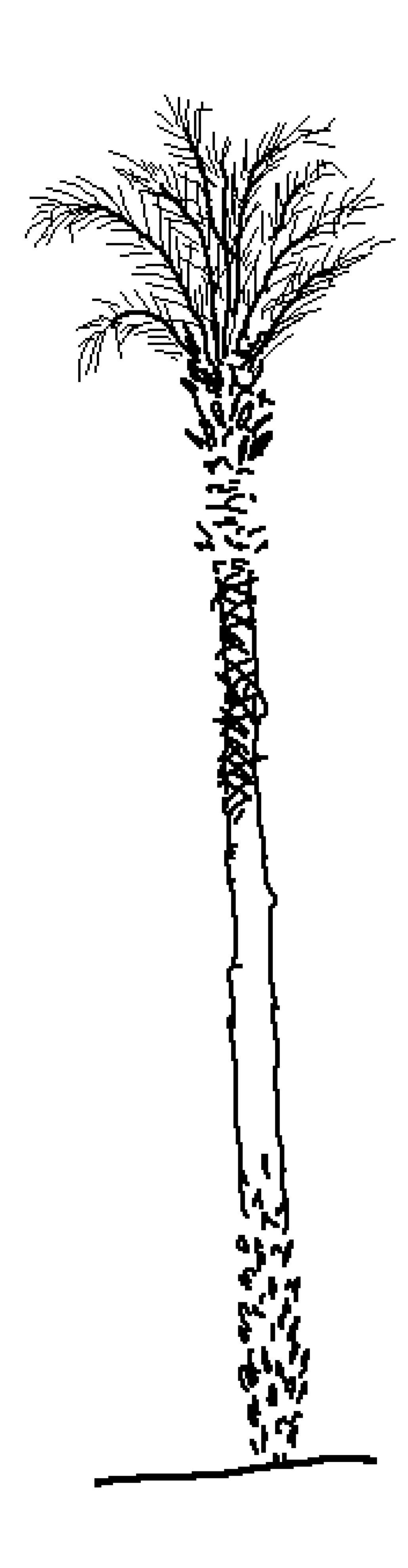
BLP: What is the *Ideas* category on your website?
SF: The *Ideas* section started as a graveyard for unrealised ideas and proposals. By allowing myself to realise projects merely by publishing the intention (in a way making thought-experiments – something like Schrödinger's Cat) this then allowed me to stray beyond the bounds of the plausible so that I could propose things like putting my Ford Escort car into geostationary orbit as a kind of beacon in space. The unforeseen outcome of this section though, is that several of the projects have now been resurrected from this graveyard. For instance, I have just realised the piece *Shy Fountain* as a permanent public artwork in Bristol (UK). The piece is a fountain that only exists when no one is there - the viewer seeing the fountain in the near distance but if they try to approach the water stops abruptly like a startled animal. ■

BLP : *Quels sont les projets sur lesquels vous êtes en train de travailler ? Vous avez évoqué la pièce* Going Nowhere 2*, pouvez-vous m'en dire plus?*
SF : *Going Nowhere 2* est un travail vidéo que j'ai réalisé en 2010. Il ressemble à une visualisation de fragments d'un rêve. Vous y voyez un homme en jeans et chemise blanche qui s'éloigne de la caméra, lentement, avec difficulté, dans un paysage de fonds marins. Pour arriver à ce résultat, j'ai suivi pendant une journée des leçons de plongée à Berlin et j'ai ensuite passé une semaine en Croatie avec des poids en plomb attachés à mes chevilles et un petit réservoir de plongée caché sur ma poitrine.
Il y a deux grands projets sur lesquels je suis en train de travailler. Le premier s'appelle *Reef* et consiste en l'achat d'un petit bateau que je ferais remorquer au large des côtes anglaises et auquel je mettrais feu, en le laissant couler. Le bateau sera équipé de plusieurs caméras sous-marines qui transmettront des images en direct pendant qu'il coule, et qui vont continuer de fonctionner durant une année alors que le navire se transformera en récif artificiel – un nouvel écosystème, constitué de plantes et animaux colonisant les structures immergées de l'embarcation. L'autre projet s'appelle *Zero Planet* et implique un voyage vers le centre exact de nulle part : le point 0°, 0° de la planète, où l'Équateur croise le Méridien de Greenwich, à environ 400 miles au large des côtes africaines.

BLP : *Que représente la rubrique Idées de votre site web ?*
SF : Cette rubrique a débuté en tant que cimetière pour des idées et propositions non réalisées. En me permettant de matérialiser des projets par le simple fait d'en publier l'intention (ce qui revient d'une certaine manière à faire des expériences de pensée, un peu comme le chat de Schrödinger), ceci m'autorise à sortir du domaine du plausible et à proposer des choses telles que la mise en orbite géostationnaire de ma Ford Escort, telle une balise dans l'espace. Pourtant, l'épilogue imprévu de cette section est que certains des projets ont depuis été ressuscités. Par exemple, je viens de réaliser la pièce Shy Fountain en tant qu'œuvre permanente d'art public à Bristol (Royaume-Uni). Il s'agit d'une fontaine qui existe uniquement quand il n'y a personne – les visiteurs voient la fontaine à proximité mais s'ils tentent de s'en approcher, l'eau cesse brusquement de couler, comme un animal effarouché. ■

BÉNÉDICTE LE PIMPEC
Critique et commissaire indépendante, Bénédicte Le Pimpec est diplômée de l'école européenne d'art de Brest et de la HEAD-Genève. Elle vient notamment de terminer l'exposition *Le Principe Galápagos* au Palais de Tokyo et poursuit ses recherches sur les relations entre artistes et historiographie.

_1 Robert Smithson, « A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », in *Blasted Allegories*, MIT Press, Londres, 1991, p. 76.
Robert Smithson, "A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", in *Blasted Allegories*, MIT Press, London, 1991, p. 76.



Simon Faithfull, *Palm*, 2003, digital drawing.

PAR/BY **SOPHIE VOORTMAN**

RÉGIS BAUDY

Fishing melody

As you enter the 10m-high, 10m-wide barn, a wake-up call pierces the dimness. It could be the swish of a lasso dissecting the air, which, in spite of the heavy atmosphere, emits a clear form of beauty. It is a distinct sound, and sharp, like this single shot with its unusual setting that serves as a screen saver. An aesthetic quality detaches itself, anticipating the work; a quality that plays with the senses, insinuating its purpose into every ounce of the visitor's body. This is where true creation originates: a visual and audio shot, stripped down to the essentials of the desired discourse. Baudy's work is relevant because it is as honest and lucid as this incisive sound and expression.

During his eight-month residency at the Frac Nord-Pas de Calais, Baudy engaged with fishermen and their pastime. It is said that leisure is a fundament of culture, something that is acquired over a person's lifetime. There's nothing unusual about this, just another of our world's many facets. But here, it becomes a serious and expressive affair, like a prophesy of things to come.

It all started with Dunkirk, a town both marked by and representative of industrial Europe – a place that exemplifies the evolution, grandeurs and shifts of our society. Today, the petro-terminals (plus one for methane soon), the factories and the nuclear power station at Gravelines presage an existence that is permanently on edge for its inhabitants. Digging a bit deeper, the region is peppered with industrial infrastructures; it is a veritable powder keg of toxic wastes that give the dusk sky its reddish colour. And then there is

RÉGIS BAUDY

Fishing melody

Dans la pénombre de la grange de l'association Le 180 à Téteghem, haute d'une dizaine de mètres, longue d'une même dizaine, un son incisif s'insinue comme un premier appel. Il est un bruit que l'on aurait dit être celui du lasso, un bruit qui hachure l'air. Malgré l'atmosphère lourde, il se dégage une beauté nette. Le son se distingue, il est tranchant, comme pour ce plan unique, sur fond d'écran, à la mise en scène singulière. S'en défait une esthétique promettant l'œuvre, celle qui joue avec les sens pour insinuer un propos en chaque once du corps du visiteur. Là naît la juste création, un plan visuel et sonore épuré, juste tenu à l'essentiel du discours désiré. L'œuvre de Régis Baudy est pertinente en ce qu'elle est franche, limpide comme ce son et ce geste incisifs.

En résidence au FRAC Nord-Pas de Calais, Régis Baudy, durant huit mois, a rencontré des hommes et leur loisir, la pêche. Dira-t-on que le loisir est un ancrage culturel, considéré comme affaire acquise dans la vie d'un homme ? La chose n'est pas remarquable, il est de ce monde parmi les autres usages. Mais ici, il est une affaire lourdement expressive et ayant des allures de prophétie de nos lendemains. Tout commence avec cette ville, Dunkerque, qui a marqué et révèle l'Europe industrielle. Elle dessine l'évolution, les grandeurs et les glissements de notre société. Aujourd'hui, les terminaux pétroliers, prochainement un terminal méthanier, les usines et la centrale nucléaire de Gravelines prédisent aux habitants un présent toujours sur le fil. À y regarder de plus près, le territoire est miné d'infrastructures industrielles. Il est dans son ensemble une véritable



Régis Baudy, exposition *Fishing melody* - Extrait vidéo © Régis Baudy

leisure: a stretch of time where people can construe themselves other than through this harsh reality, be it socio-economic, industrial or environmental. An escape from this all too pervasive reality. Although anchored in their industrial landscapes, people still want to find a breach, even if doing so is becoming more and more difficult. The video where a man on top of a pile of rocks manoeuvres his fishing rod, line outstretched, illustrates this. Both he and those like him are prepared to look to the open sea, the only escape route from the fuming factories that stretch along the shores of the North Sea. During such moments of contemplation there is solitude, as well as camaraderie and alcohol. They are the expression of a recipe for survival, both from a naturalistic and a sporting viewpoint.

Despite the risks of trying to fish when balancing on concrete blocks facing a roaring sea, these fishermen are an integral part of man's survival amid a voracious environment.

poudrière, à déjections toxiques donnant au ciel, la nuit tombée, sa couleur rougeâtre. Il y a alors le loisir, un temps où l'homme se définit autrement qu'à travers cette âpre réalité, tant socio-économique, industrielle qu'environnementale. Il est une échappatoire à une réalité trop prenante. L'homme s'ancre dans le paysage industriel, mais veut aussi y trouver un interstice, même si l'affaire est de plus en plus difficile. Cette vidéo, où l'on aperçoit un homme du haut d'un monceau de pierres qui fait tourner une canne à pêche à la ligne surétendue, le manifeste. Il y a de la part de ces hommes cette volonté de tendre vers le grand large, car il n'est que le seul point d'exil pour cette région où sont édifiées des usines fumantes, étalées sur les rives de la mer du Nord. Durant ces moments, il y a la solitude, mais aussi la camaraderie et l'alcool. Ils sont l'expression d'une hygiène de la survie, tant de ce qui est de l'aspect naturaliste que de l'aspect sportif.



Régis Baudy, exposition *Fishing melody* - Installation vidéo © Régis Baudy

These moments, therefore, are opportunities to salute the sea and to spend long hours casting their lines further and further. Nonetheless, it is harshness that dominates. The sea is not as generous as it was: trawlers trawl their nets in the depths and reserves are dwindling. The spare-time angler operates in the same way as his environment, nurturing with his promise of enrichment while vampirising with his threat to life. This makes for a good story: living on the edge where reprieve does not appear to be an option. The Jetée du Clipon, the jetty in Dunkirk where they used to fish, will soon disappear to make way for the methane terminal. The men who used to gather there for the ultimate cleansing have been invited by the authorities to move to another spot. Slowly but surely, such spaces, both physical and mental, are being restricted, like a sign of the times.

This exhibition, a video installation accompanied by audio and photo archives, originated with this male community recounting its unique history, and with it, today's reality. Baudy does not change his habits. For this project, he surrounded himself with working-class men representing the spirit of the times, and continued to explore the recurrent theme of his work, an examination of that essential attribute of modern society: the « male absolute ». Since the advent of the industrial revolution, man has appropriated an ideology defining himself in terms of normative behaviour and domination. These characteristics being considered as ultimate values have been adopted by society as its own, both culturally and economically. With this project, these recreational fishermen and the town of Dunkirk, Baudy has once again found a space that expresses the limits of this reality. Dunkirk is a very working-class town and a place of great significance for its era, for not only is it marked to the core

Malgré les risques de pêcher en équilibre sur des blocs de béton face à une mer rugissante, ils participent à la survie d'un homme en proie à un environnement vorace. C'est alors l'occasion, dès qu'elle se présente, de saluer la mer, de longues heures, une ligne lancée toujours plus loin. Mais là encore, le qualificatif reste celui de la dureté. La mer n'est plus aussi généreuse qu'autrefois, les réserves s'épuisent. À l'avant, il y a les chalutiers qui jettent leurs filets dans les fonds marins. Le pêcheur de ces heures vacantes prend l'allure de son environnement, nourricier en ce qu'il est une promesse de développement, vampirique en ce qu'il menace la vie. Elle est bien cette histoire qui se vit sur un fil, où le répit ne semble pas d'usage. Déjà, leur lieu de pêche, la jetée du Clipon, disparaîtra pour laisser place au terminal méthanier. Les autorités invitent ces hommes qui ont pris l'habitude de se retrouver pour une ultime hygiène à se déplacer vers le lieu indiqué. Doucement et sûrement, les espaces tant de la pensée que physiques se restreignent, ils sont les marques de notre actualité.

Cette exposition, une installation vidéo accompagnée d'un espace d'archives sonores et photographiques, a débuté avec cette communauté d'hommes relatant expressément, à travers leur histoire singulière, la réalité moderne. Régis Baudy ne change pas ses habitudes. Pour ce projet, il s'est entouré d'hommes de milieux populaires expressifs de l'air du temps. Avec cela, l'artiste retrouve le fil rouge de son œuvre, le regard sur l'attribut essentiel de la société moderne, « l'absolu masculin ». Depuis l'avènement du capitalisme industriel, l'homme s'est emparé d'une idéologie se définissant essentiellement par la normativité et la domination. Ces caractéristiques étant considérées comme valeurs suprêmes, la société, de la culture à l'économie, les a faites siennes. Encore à l'occasion de ce projet, l'artiste a trouvé auprès de ces pêcheurs des jours vacants et de Dunkerque un lieu expressif des limites de cette réalité. La ville est remarquablement significative quant à son époque, marquée essentiellement par la tendance industrielle, mais aussi par un autre lieu de « l'absolu masculin », le sport. Très populaire, elle a donné place à une des expressions fétiches de cet esprit, mais elle ne s'en tient pas juste à cela. Elle a ses âpretés sociales et environnementales, mais dépasse cette pensée unique aux accents de virilité. Elle est une ville française étonnement humaine et créative.

Du côté des pêcheurs, le temps consacré à leur loisir est une sortie temporaire d'un quotidien en manque de libertés. Ce loisir est le lieu des limites de l'idéologie sociétale confirmée depuis l'avènement de l'école néolibérale. Il révèle les manquements, le risque que la pensée dominante de notre temps ne soit plus nourricière mais essentiellement vampirique. Avec cette tendance à l'encerclement, les lieux de pêche de plaisance disparaissent. L'homme pourra-t-il encore placer des à-côtés au sein de ce système ? Régis Baudy signe avec



Régis Baudy, exposition *Fishing melody* - Espace d'archives © Régis Baudy

by industry but also by another expression of the 'male absolute', sport – a near cult form of expressing this spirit. But, more than that, and in spite of its social and environmental harshness, Dunkirk goes beyond this conformist thinking with its overtones of virility. It is a remarkably human and creative French town.

For the fishermen, the time devoted to their leisure activity is time away from the daily humdrum of their liberty-deprived lives. This activity is where the limits of the societal ideology in place since the advent of neo-liberalism can be found. It reveals the breaches and the risk that the dominant mindset today is not one that nourishes but rather, one that is essentially vampiric. Within this ever-tightening circle, places for leisure fishing are disappearing. Are such diversions still possible within such a system? In this work, Régis Baudy, takes a hard look at the mysteries of the origins of reality today. At the end of the video, the fisherman, portrayed by Johan Lorthioir, casts his line into the distance, noisily clambers down from the rocks, and moves out of shot. ■

cette œuvre un regard profond sur les arcanes des origines de notre actualité. À la fin de la vidéo, le pêcheur, incarné par Johan Lorthioir, lance sa ligne au loin, descend les rochers dans un grand vacarme et sort du plan. ●

SOPHIE VOORTMAN

RÉGIS BAUDY, FISHING MELODY

Du 5 avril au 6 mai 2012, FRAC - Nord pas de Calais au 180 - Téteghem. Installation vidéo - Projection grand format sur cimaise - 150 m² - Vidéo HD - Son quadri - 4'00" en boucle. Espace d'archives - Diaporama sur téléviseur Trinitron : 8'28" (97 photographies) + capsules sonores : 9'36".

PAR/BY **PHILIPPE BAZIN**

JÉRÉMY BERNARD / WIAME HADDAD

The stranger missing in all of us

In the past few months the work of two young photographers living and working in the north of France has been on view in a number of little publicised events which have revealed the extent to which their preoccupations overlap. Exoticism might be considered to be one such common denominator, taken in the "Segalenian" sense of the word as the manifestation of something lacking in ourselves that only someone foreign to our culture can occupy, if not fulfil. For both photographers, therefore, exoticism has nothing to do with its normal meaning of a slightly condescending and languid fascination for people and places geographically distant from ourselves. On the contrary, their work shows these people as being as close as possible to us, within the context of our fulfilment as individuals.

JÉRÉMY BERNARD : *MON FRÈRE* (MY BROTHER)

For several years, Jérémy Bernard has been taking photographs of someone he calls *My Brother.* Judging by the title, these images might appear to have an autobiographic ring to them, but any sense of this is immediately dismissed upon seeing the photographs. Jérémy Bernard's "brother" is a teenager from Burkina Faso, playing football, who has come over to Europe to try to sell his sporting prowess. It's not for us to fathom the reasons for Jérémy Bernard calling this boy his brother – adoption, the remarriage of his mother, or quite

JÉRÉMY BERNARD / WIAME HADDAD

L'étranger qui manque en nous

Récemment sont apparues deux démarches de jeunes photographes résidant ou travaillant dans le nord de la France, démarches qui se croisent et se recoupent en certaines préoccupations, en tout cas au vu des quelques présentations, souvent parcellaires et peu médiatisées, qui ont eu lieu ces derniers mois. L'exotisme pourrait en être un dénominateur commun, mais alors à condition de le considérer dans le sens « segalenien » du terme, comme la manifestation en soi d'un manque que seul l'étranger à notre culture peut occuper, voire combler. Ainsi l'exotisme, dans ces deux cas, ne relève pas, au sens commun, d'une fascination un peu condescendante et alanguie pour des gens et des lieux, géographiquement éloignés de nous. Dans les œuvres de ces deux artistes, ces gens sont au contraire au plus proche de nous, à l'intérieur de ce qui nous permet de nous constituer dans notre complétude de sujets.

JÉRÉMY BERNARD : *MON FRÈRE*

Depuis plusieurs années maintenant, Jérémy Bernard photographie celui qu'il appelle « mon frère ». Ce qui, à la lecture de ce simple titre, pourrait apparaître comme une intention autobiographique tombe dès lors que nous regardons les photographies. Le « frère » de Jérémy Bernard est un adolescent du Burkina Faso, pratiquant le football, qui est venu en Europe pour essayer d'y vendre son potentiel sportif. Il ne



Jérémy Bernard, Sans titre (original en couleur), 2010.

Jérémy Bernard, born in Tourcoing, lives and works in Orléans.
_ Mon Frère, Transphotographiques Festival, Palais Rameau, Lille, 2011.
_ Mon frère, exhibition entitled Cas D'école, Zone de la Plaine Images, Tourcoing, 2011.
_ Presentation and photographic work in the Ouaga 2000 district of Burkina Faso, with the collaboration of the sociologist Fayama Tionyélé, 2012.
_ Participation of Les fenêtres qui parlent (the speaking windows) Festival, Lille, 2013.

Jérémy Bernard, originaire de Tourcoing, vit et travaille à Orléans.
_ Mon Frère, Festival Transphotographiques, Palais Rameau, Lille, 2011.
_ Mon frère, exposition Cas d'école, Zone de la Plaine Image, Tourcoing, 2011.
_ Présentation et travail photographique dans le quartier Ouaga 2000 au Burkina Faso, avec la collaboration du sociologue Fayama Tionyélé, 2012.
_ Participation au Festival Les fenêtres qui parlent, Lille, 2013.

simply providing him with lodging – for they might be too numerous to count. But by making this brother the subject of his photography, Jérémy Bernard adopts entirely different viewpoints.

We cannot prevent ourselves from interpreting this title every which way, with empathy, universality or from an anti-exotic viewpoint.
It's obvious from the photographs that Jérémy Bernard feels very affectionate towards this boy, just as a protective big brother might. He accompanies him to his football training sessions, watching him and trying, afterwards, to recreate the teenager's actions and physical demeanour. Given the reticence of teenagers on both these scores, the ease with which his brother poses for his camera says a lot about Jérémy Bernard's affection. The outdoor photographs therefore are often jerky and could certainly be improved in respect of various references they call to mind (Jeff Wall, Gregory Crewdson, etc.), but their apparent awkwardness provides us with a direct link with the inside of the relationship between the two boys, one of modesty, hesitation and the unspoken. Two teenage brothers may well see each other in this awkward way when they attempt to behave in a socially acceptable manner in front of their family.
The family, however, is never present in Jérémy Bernard's photographs, particularly in scenes of interiors in the home. There's no third party providing an outside presence, as in the football scenes. We enter the scene from behind, precisely at the point where the anguish and deception that a teenager might feel in the face of our brutal world of commodities is able to express itself freely. Through his photography, Jérémy Bernard seems to be the confidant of such difficulties, getting as close as is possible to his brother. His brother is pictured crying, putting on a nice white shirt, or stretching out on his bed, lost in his thoughts. But Jérémy Bernard never looks down on him or regards him with over-familiarity; on the contrary, we partake of this fraternity, sharing the emotions of those who have to face up to new worlds. The new world of European football that stops and searches the upright bodies of young Africans, and the new world of photography as a means of discovery, amazed at the affection felt for this new brother.

In *Mon frère*, the exteriors and then the house form the periphery of an amazing and vast panoramic fresco created by Jérémy Bernard – a large photographic montage featuring his brother – for a group exhibition at the Cité de l'Immigration in 2010. The fictitious scene depicts a room in a luxury hotel where several young footballers are awaiting an agent who will sell them, or not, to a club. The boys are wearing bathrobes, as if they have just finished training, the television is turned off, magazines have been tossed onto a low table, and tracksuits spill out of sports bags like innards. The anxiety of waiting forms the overall tone of the photograph, on the cusp of two

nous appartient pas de démêler les raisons qu'a Jérémy Bernard d'appeler ce garçon mon frère, adoption, remariage de sa mère, simple hébergement, les raisons pourraient être trop nombreuses à énumérer. Mais faire de ce frère le sujet même de son travail photographique engage Jérémy Bernard dans de tout autres perspectives.

En effet, nous ne pouvons nous empêcher de lire ce titre dans toutes ses résonances, empathiques, universalistes ou encore anti-exotiques. Il est évident, au regard des photographies, que Jérémy Bernard a une grande affection pour ce garçon, à la manière d'un grand frère protecteur. Il l'accompagne dans ses entraînements de football, l'observe et tente ensuite de reconstituer avec lui les scènes et attitudes physiques de l'adolescent. On connaît assez la rétivité de ceux-ci pour voir combien le frère, qui se prête aisément à la pose, renvoie à Jérémy Bernard cette affection. Les photographies d'extérieur sont ainsi souvent heurtées, certes perfectibles au regard des référents que nous pourrions convoquer (Jeff Wall, Gregory Crewdson, etc.), mais leur gaucherie apparente nous place en relation directe avec l'intérieur de la relation que les deux garçons entretiennent, relation faite de pudeur, d'hésitations, de non-dits. Deux frères adolescents peuvent se percevoir ainsi avec malaise quand ils s'essaient aux relations mondaines sous le regard de la famille.
Celle-ci, en fait, n'est jamais convoquée dans les photographies de Jérémy Bernard, notamment dans les scènes d'intérieur à la maison. Aucun tiers ne vient alors introduire une présence extérieure, comme dans les scènes de football. Nous pénétrons dans l'envers du décor, là où les angoisses et les déceptions que peut éprouver un adolescent face au monde brutal de la marchandise, peuvent s'exprimer librement. Par son geste photographique, Jérémy Bernard semble être le confident de ces difficultés, lui qui est alors au plus près de son frère. Celui-ci pleure, revêt une belle chemise blanche ou s'allonge sur son lit et semble perdu dans ses pensées. Jamais Jérémy Bernard ne le regarde de haut ou avec une quelconque familiarité, au contraire nous participons de cette fratrie partageant les émotions de ceux qui se confrontent à des mondes nouveaux. Monde nouveau de l'Europe du football qui arraisonne les corps dressés des jeunes Africains, monde nouveau de la photographie comme outil de découverte étonnée de l'affection éprouvée pour ce nouveau frère.

Dans *Mon frère*, les extérieurs, puis la maison, constituent la périphérie d'un centre saisissant que Jérémy Bernard réalise pour une exposition collective à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration en 2010. Là, il compose une grande fresque panoramique, un grand montage photographique auquel son frère participe. La scène est celle d'une chambre d'hôtel de luxe où plusieurs jeunes footballeurs sont fictivement en attente d'un agent qui va les vendre, ou pas, à un club. Les garçons sont en peignoir, comme après l'entraî-



Jérémy Bernard, Sans titre (original en couleur), 2008.

worlds, as referred to above, and informs all of Jérémy Bernard's sense of staging. One has to read all his other photographs as fragments of a single, vast undertaking involving looking for places, affection, anguish and forced bodily abandon brutalised in this way. Putting all this together is a moment of intense synthesis. Lost in this vast panoramic that recreates a luxury suite from different angles, the young players no longer play, life is there, on the verge of *exposing* them to the world.

In addition to this key body of work that raises lots of fascinating questions, other aspects of Jérémy Bernard's photographic oeuvre are equally captivating – other spheres, both before and after *Mon frère*.
Jérémy Bernard makes skilful use of lighting tricks in scenes of young people lost in improbable urban settings – car parks, petrol stations, passageways in shopping centres, etc. These photographs form a different kind of reconnoitering, meticulously studying the lighting potential of a given scene. Here too, his sources of inspiration are readily recognisable, notably

nement, la télévision est éteinte, les revues négligemment jetées sur la table basse, les sacs de sports comme éventrés ne retenant plus les survêtements qui dégoulinent comme des viscères. L'attente inquiète constitue la figure générale de la photographie. Celle-ci est à la charnière de deux mondes, ceux évoqués plus haut, et déplace tout le sens du travail de mise en scène de Jérémy Bernard. Il faut en effet dès lors relire toutes les autres photographies comme les fragments d'une vaste entreprise de repérage des lieux, des affects, des angoisses et de l'abandon contraint du corps ainsi animalisé. Le montage en est le moment de condensation intense. Perdus dans ce vaste panoramique qui reconstitue sous divers angles une suite luxueuse, les jeunes joueurs ne jouent plus, la vie est là au bord de les *ouvrir* au monde.

Autour de ce corpus décisif et combien passionnant par toutes les questions qu'il pose, il est ensuite loisible d'explorer les autres aspects du travail photographique de Jérémy Bernard. D'autres périphéries existent, aussi bien dans un avant qu'un après *Mon frère*.

Philip-Lorca diCorcia and Mohamed Bourouissa. Unlike many of his contemporaries, Jérémy Bernard, never stoops to the easy option of reporting a social situation in a distant and rather suspect manner, viewed from on high. Instead, he chooses to get as close as possible to his subjects, to be involved in whatever is happening, except that it is he who holds the camera. He doesn't appear, therefore, but, like Larry Clark in his mother's house in Tulsa, he is always present, on a par with his models. The social tropism is therefore beset with understated autobiographic overtones.
Recently, Jérémy Bernard revisited his brother's homeland, Burkina Faso – an unusual, difficult undertaking that, once in situ, revealed the full extent of its contradictions: the difficulty of real encounter in a place where it is not expected; the difficulty of waiting for a seemingly infinite length of time; the difficulty of photographing somewhere that is not, in theory, centred around images. Jérémy Bernard's photographic foray attempts to construct something that has not yet found its definitive form; that would be impossible upon first contact. He is like a traveller-cum-observer stepping into a world whose many layers are totally unknown to him.

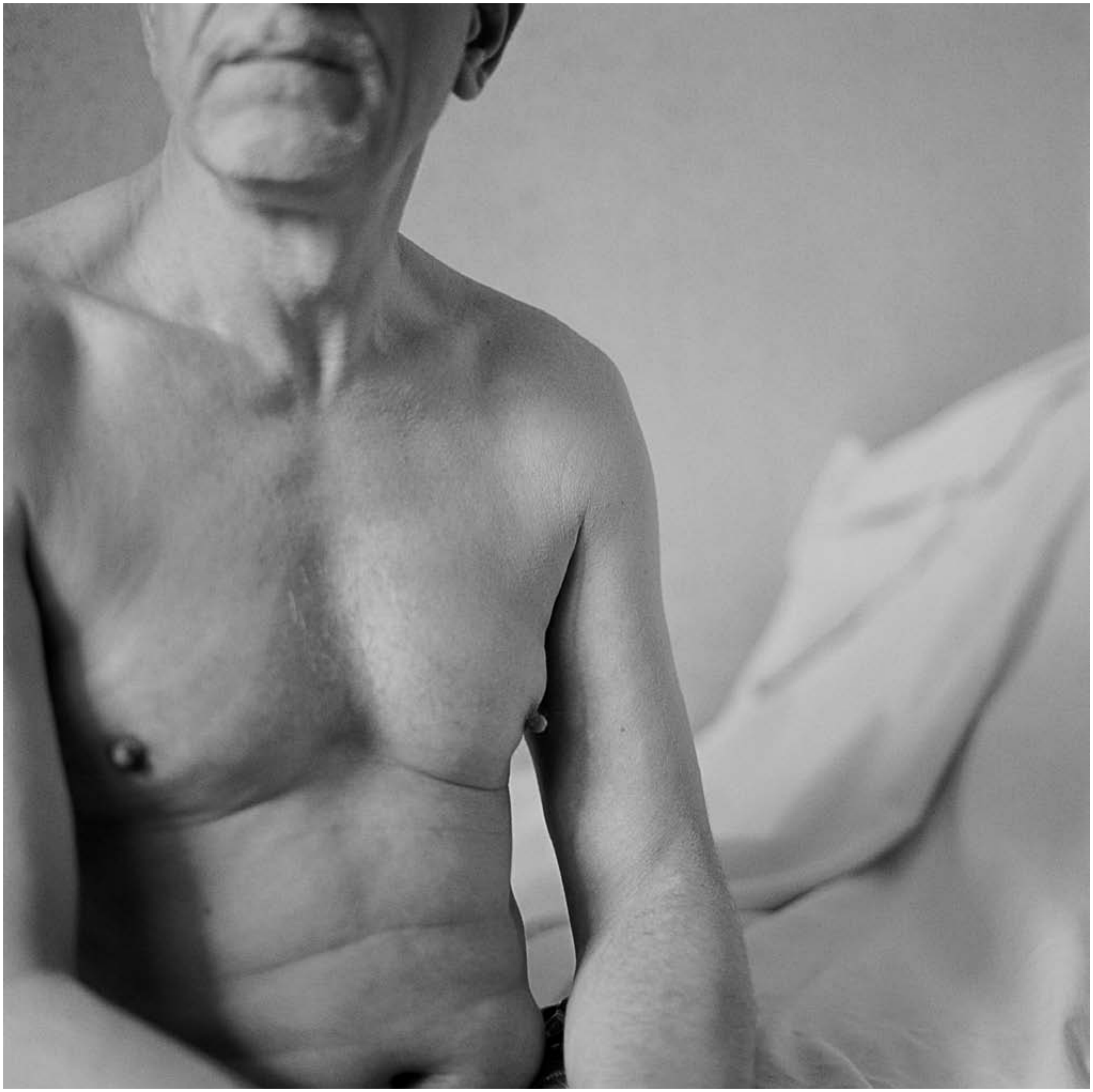
Victor Segalen, in China, also gradually peeled back the different layers of Chinese society, taking the Forbidden City in Beijing as the metaphor for this patient discovery. Segalen shows us how each layer, once removed, only serves to reveal another that is even more incomprehensible. Jérémy Bernard is faced with the outer layer of the onion, the very base of which his brother revealed, but then in Burkina Faso he attempted to peel off another layer. In order to succeed, he still has to find the metaphor for the exploration he has undertaken. That is the challenge of an artwork.

WIAME HADDAD : *LE PÈRE* (THE FATHER)
Wiame Haddad's work began with a video that questioned the presence of her father seated on an old striped mattress in the middle of the forest. He is filmed from a fixed viewpoint, from behind, with only his back visible. We are very aware of the soundtrack, with birds singing. The static shots last a long time, gradually getting closer to the character we end up seeing in ¾ view. We never see him face on, despite the close up of his cheek towards the end. The film ends with a detail of his ear listening to the birds singing. While his North African origin is clearly evident by the end, the emphasis of the film is nonetheless on that which unites us culturally: the birdsong in the forest. It conveys a widespread nostalgia which we attribute to the father, but which also dates back to the games we played as children in the woods.
Wiame Haddad thus shows us what brings us together even while separating us, and all within the same ballpark. This would appear to be her main line of questioning thereafter. The body of her father is that of one who comes from elsewhere – from there where Wiame Haddad was not born – and yet to whom she is still closest.

Jérémy Bernard a savamment exploré les artifices de la lumière pour des mises en scène de jeunes gens perdus dans des sites urbains improbables : parkings, stations d'essence, passerelles de centre commerciaux, etc. Il se livre dans ces photographies à une étude précise, une autre forme de repérage, des possibilités de l'éclairage de la scène. On percevra là aussi facilement ses sources d'inspiration, Philip-Lorca diCorcia ou Mohamed Bourouissa notamment. Jamais cependant Jérémy Bernard ne se prête à la facilité qui consisterait à faire état, d'une façon distancée et un peu plongeante, d'une situation sociale sur laquelle de nombreux photographes de sa génération se penchent avec une espèce de hauteur de vue parfois un peu douteuse. Ici, Jérémy Bernard est au plus près des gens qu'il met en scène, il semble toujours être partie prenante de ce qui se passe, à ceci près que c'est lui qui tient l'appareil. Il n'apparaît donc pas, mais comme Larry Clark dans la maison de sa mère à Tulsa, il est toujours présent, à hauteur de ses modèles. Le tropisme social est donc hanté d'une dimension autobiographique qui ne saurait se dire comme telle.
Plus récemment, Jérémy Bernard est reparti sur les lieux d'origine de son frère, au Burkina Faso. Singulière démarche, difficile, et dont il a éprouvé sur place toutes les contradictions. Difficulté de la rencontre là où l'on n'est pas attendu, difficulté du temps de l'attente éprouvé comme infini, difficulté de la photographie qui ne trouve pas sa place dans un monde qui ne s'est pas initialement construit autour des images. L'essai photographique que Jérémy Bernard tente d'y construire n'a sans doute pas encore trouvé sa forme définitive, mais comment serait-ce possible aussi vite et dès le premier contact ? Il est dans la situation de ces voyageurs observateurs qui pénètrent un monde dont ils ignorent toutes les strates.

Victor Segalen, en Chine, a ainsi pénétré peu à peu les pelures d'oignons de la société chinoise, faisant de la Cité interdite à Pékin la métaphore de cette découverte patiente. Segalen nous montre combien chaque enveloppe, une fois enlevée, ne fait qu'en découvrir une nouvelle encore plus incompréhensible. Jérémy Bernard est face à l'enveloppe extérieure de l'oignon, son frère lui en a révélé un soubassement, puis au Burkina il a tenté d'en effeuiller une autre. Il lui reste, pour y parvenir, à trouver la métaphore de l'exploration qu'il a entreprise. C'est effectivement l'entreprise d'une œuvre.

WIAME HADDAD : *LE PÈRE*
Le travail de Wiame Haddad est parti d'une vidéo qui interrogeait la présence de son père assis sur un vieux matelas rayé au milieu de la forêt. Le point de vue, fixe, est arrière, on ne voit que le dos du personnage. La bande son est très présente, on entend les oiseaux chanter. Les plans fixes, d'une temporalité longue, se rapprochent progressivement du personnage qu'on finit par distinguer de ¾ dos. Jamais



Wiame Haddad, Sans titre, série Le Père (original en couleur), 2011.

Wiame Haddad, born in Villeneuve d'Ascq,
lives and works in Brussels.

_ Subreptice (surreptitious), acoustic piece, 5'20, produced by Art Zoyd, a SOUND UP#1 show, part of the Transnumériques in Mons (Site des Arbalestriers), an electro acoustic piano piece for four hands, stereo, real-time video, recording, photos, 30 May 2012.
_ 21 October, shown at the Cinéma l'Univers in Lille, ECRAN TOTAL #6, 15 May 2012.
_ Le Père, exhibition entitled Cas d'écoles, 28-30 June 2011, Pôle Images studios at the Plaine Images, Tourcoing.

Wiame Haddad originaire de Villeneuve d'Ascq,
vit et travaille à Bruxelles.

_ *Subreptice*, pièce sonore, 5'20", production Art Zoyd, spectacle SOUND UP#1, dans le cadre des Transnumériques à Mons (Site des Arbalestriers), Pièce électro-acoustique pour piano 4 mains, support stéréo, vidéo temps réel, captation, photos, 30 mai 2012.
_ 21 octobre, projection Cinéma l'Univers à Lille, ECRAN TOTAL #6, 15 mai 2012.
_ *Le Père*, exposition Cas d'école, 28-30 juin, Tourcoing, Pôle Image.

Three years' later, she produced a magnificent group of eight large, discreet photographs of her father naked, still seen from behind and side on. The image is treated in a chalky, grainy fashion, like sculpture with its sense of detachment, as depicted in highly Westernised cultures. It brings to mind, for example, the work of John Coplans, which Jean-François Chevrier compared to Greco-Roman sculpture. Wiame Haddad's work does not speak of immigrants, nor of integration, but of seeking a new identity commbining data from both her origins. Henceforth, it is clearly a question of distancing rather than refusing one culture in favour of another, or even of hesitating between the two. It's an outright commitment to cultural integration in all its glory, where room is given to the Other rather than forcing compliance.[1]

With these two works, the one seminal, the other more of an apotheosis, Wiame Haddad has alternately explored two different frontiers: that which incites a return to one's "country", but a fictitious country, and the Belgian border that those under house arrest in the North of France dare not cross.

In *Le Sud* (the south), the bodies of friends and family are often shown naked. Wiame Haddad seeks to break down another barrier by photographing inside a hammam in Tunis. It's a salutary process, and one that inevitably meets with refusal, forcing her to realise that what's important here is the action she has set in motion rather than its result. Those under house arrest represent this action, their motionless presence, standing around waiting in a car park full of trucks bound for Eastern Europe putting a halt to all desire and affection.

Her project therefore entails picturing "the other's body in its Western form"[2] while being looked at from an exotic viewpoint. She makes use of Victor Ségalen's writings[3] to bring her own view into contact with that of the Algerian philosopher Sidi Mohamed Barkat[4], who speaks of the "corps d'exception" (the exceptional body) in reference to the fate of North African immigrants in Europe. The workings of the intellect – the way it moves back and forth – echo Wiame Haddad's photographic work. The latter seeks to confront two different approaches: Ségalen's view of exoticism that is primarily our own search for the stranger within ourselves in order to feel totally fulfilled, and Barkat's view of the uprooting from one's land of origin experienced as a symbolic death with an almost literal value.

Wiame Haddad's personal involvement is significant, with the father figure, a Tunisian immigrant well integrated into French society clearly being an emotional stumbling block that she is keen to overcome. But it is not strictly autobiographical. She wouldn't know how to resolve a dilemma that she doesn't want to become entangled in. Instead, she tries to find another solution that is aesthetically and humanly viable, through her theoretic and photographic experimentation. ■

nous ne lui ferons donc face, en dépit du gros plan final sur la joue. Le film se termine sur un détail de son oreille qui écoute le chant des oiseaux. Ainsi, si l'origine maghrébine du personnage ne fait au final pas de doute, le film met l'accent sur ce qui culturellement peut nous être commun : le son des oiseaux qui chantent dans la forêt. Il est porteur d'une nostalgie diffuse que nous attribuons au personnage, mais qui remonte aussi à nos courses d'enfants dans les bois. Wiame Haddad nous montre ainsi ce qui nous rapproche tout en nous séparant et ce, sur un même territoire d'aventure. Il me semble que c'est ainsi que sans cesse se déploie ensuite son interrogation principale. Le corps du père est celui d'une personne venant d'ailleurs, de là où Wiame Haddad n'est pas née, et pourtant de celle dont elle est encore le plus proche.

Elle produit trois ans plus tard un magnifique ensemble de huit grandes photographies de nus très pudiques du père, encore vu de dos et de côté. Le traitement de l'image est blanchâtre, crayeux, granuleux, évoquant la sculpture et ses effets de mise à distance, ainsi qu'une culture très occidentale peut la suggérer. On peut penser par exemple au travail de John Coplans et à la manière dont Jean-François Chevrier l'avait référé à la sculpture antique gréco-latine. On ne peut donc pas parler avec Wiame Haddad d'une culture de l'émigré, ni d'intégration, mais de la recherche d'une nouvelle identité qui tend à croiser les données de sa double origine. Il s'agit bien dès lors d'une véritable mise à distance, non pas d'un refus d'une culture au profit d'une autre ou encore d'une hésitation entre les deux. Nous avons à faire à une vrai parti pris d'acculturation[1] dans toute sa noblesse, qui laisse la place à l'Autre plutôt que de se plier à l'assimilation.

Entre ces deux œuvres, l'une fondatrice, l'autre comme une apothéose, Wiame Haddad réalise un parcours qui la mène alternativement sur deux frontières, celle qui suscite le retour « au pays », mais un pays fictif donc, et la frontière belge que n'osent pas franchir les assignés à résidence surveillée dans le nord de la France.

Dans le sud, les corps des proches sont montrés souvent dénudés. Wiame Haddad cherche à franchir une autre frontière, celle consistant à transgresser l'interdit par des photographies au hammam de Tunis. Le processus est salutaire, le refus inévitable, à charge pour elle de comprendre que ce qui importe là est le geste qu'elle a entrepris plutôt que son résultat.Les assignés à résidence figurent quant à eux, par leur attente immobile, debout sur un parking de camions en partance pour l'Europe de l'Est, ce geste de l'artiste, une suspension des désirs et des affects.

Son projet consiste donc à envisager « Le corps de l'autre dans sa construction occidentale[2] » à travers les questions de l'exotisme. Elle s'empare des écrits de Victor Segalen[3] pour croiser son discours avec celui d'un philosophe algérien, Sidi Mohamed Barkat[4], qui parle de « corps d'exception » à propos de la destinée en Europe des émigrés du Maghreb.



Wiame Haddad, Sans titre, série Le Père (original en couleur), 2011.

Ainsi, le travail de recherche intellectuelle, dans sa forme même, par ce mouvement d'aller-retour, fait-il écho à sa recherche en photographie. La proposition de Wiame Haddad vise à confronter deux types de discours, celui de Segalen sur un exotisme qui est avant tout à l'intérieur de nous-même une forme de recherche de l'étranger pour s'accomplir soi-même totalement, et celui de Barkat qui vit le déracinement de la terre d'origine comme une mise à mort symbolique ayant valeur quasi littérale.

L'implication personnelle de Wiame Haddad est grande, la figure du père, tunisien émigré et bien inséré dans la société française constituant un point d'achoppement émotionnel évident qu'elle cherche à dépasser. Il ne s'agit pas d'autobiographie. Elle ne saurait résoudre un dilemme dans lequel elle ne veut pas s'enfermer et, tant par ses recherches théoriques que photographiques, elle tend à faire émerger une autre solution qui soit viable esthétiquement et humainement. ●

PHILIPPE BAZIN

_**1** Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, coll. Repères, Paris, La Découverte, 2001.
Denys Cuche, La notion de culture dans les sciences sociales, the Repères Collection, La Découverte, Paris, 2001.

_**2** Wiame Haddad, *L'image du corps entre Occident et Moyen-Orient*, École Supérieure d'Art et de Design Valenciennes (mémoire de Master 2), 2012.
Wiame Haddad, L'image du corps entre Occident et Moyen-orient (The image of the body in the West and the Middle East) Master thesis, Valenciennes, École Supérieure d'Art et de Design, 2012.

_**3** Victor Segalen, Essai sur l'exotisme, Saint-Clément de rivière, Fata Morgana, 1978 ; nouvelle édition, Paris, Livre de poche, coll. biblio-essais, 1986.
Victor Ségalen, Essay on Exoticism, Duke University Press Books, 2002.

_**4** Sidi Mohamed Barkat, *Le Corps d'exception : les artifices du pouvoir colonial et la destruction de la vie*, Paris, éditions Amsterdam, 2005.
Sidi Mohamed Barkat, Le Corps d'exception: les artifices du pouvoir colonial et la destruction de la vie (lit: Exceptional body: the tricks of colonial power and the destruction of life), Editions Amsterdam, Paris, 2005.

PAR/BY **DAVID CASCARO**

VINCENT HERLEMONT

Le Palais de la découverte

Vincent Herlemont (born 1970) is an artist marked by the 'studio method', for whom exhibiting is an art in its own right. His recent exhibition, Le Palais de la découverte (The Palace of Discovery), provided the perfect opportunity for appreciating the originality of his method within a single venue.

THE STUDIO METHOD

I first met Vincent Herlemont in about 1996 when he was still studying at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris. He was hanging some work in the school's gallery, as if presenting it in a real-life commercial context. This anecdote would scarcely be worth mentioning were it not for the fact that twenty years on, Vincent Herlemont has retained a fundamentally art-school approach to the way he works, which can be summed up by the expression 'studio method'.

This expression is sometimes used in a pejorative fashion to describe the tradition that links a master, the head of the studio, to a pupil. Another meaning, however, is intended here in so far as the master in question, Pierre Buraglio, belongs to that generation of artists who, in 1968, did away with the symbolic father-figure of the poster design studios located in the Beaux-Arts in Paris. Before returning to that famous institution as a teacher, he decided to put a halt to all his artistic activity for a few years. For Vincent Herlemont, therefore, joining the Buraglio studio was a question of choosing a method rather than a master. This studio method used trials and experimentation as its basis; considered all materials as possible avenues (the Buraglio studio could be seen as a painting studio using lost property, printing techniques and defiance too); considered the community as an arena for exchange and sharing with the teacher as learner and every-

VINCENT HERLEMONT

Le Palais de la découverte

Né en 1970, Vincent Herlemont est un artiste marqué par l'esprit d'atelier et qui pratique l'exposition comme un art à part entière. Une récente exposition intitulée Le Palais de la découverte a permis de saisir dans un seul lieu l'originalité de sa méthode.

L'ESPRIT D'ATELIER

J'ai rencontré Vincent Herlemont vers 1996 alors qu'il était encore étudiant à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Il réalisait un accrochage dans la galerie réservée à cet usage et destinée à présenter son travail en situation réelle. Cette anecdote qui a en soi un intérêt limité porte en elle-même beaucoup dans la mesure où près de vingt ans après, il apparaît que Vincent Herlemont a maintenu dans sa façon de travailler ce qui constitue les fondements d'une école d'art et qu'on pourrait désigner par l'expression « esprit d'atelier ».

Parfois cette expression recouvre de façon péjorative la vieille tradition qui lie le maître, chef d'atelier au disciple. Nous en retiendrons une autre acception dans la mesure où le maître en question, Pierre Buraglio, appartient à cette génération d'artistes qui tua le père symbolique dans les ateliers de création d'affiches en 1968 sis aux Beaux-arts de Paris. Et c'est le même qui, avant de revenir comme enseignant dans la grande institution, prit la décision de suspendre toute activité artistique plusieurs années durant. Intégrer l'atelier Buraglio, c'était donc pour Vincent Herlemont faire le choix non pas d'un maître mais d'une méthode. Cet esprit d'atelier qui pose l'essai et l'expérimentation comme geste fondateur ; qui offre tous les matériaux comme autant de voies possibles – on pourrait dire que l'atelier Buraglio était



Spitfire, plâtre doré à la feuille, boule de pétanque, moteur et caméra, 140 x 50 x 30 cm, 2012. © Vincent Herlemont

body interested in everybody else's work; where artist and assistant, thinking and profession, a savoir-faire tradition and the possibility of overthrowing it all came together on the same platform; and where fine arts and applied arts, and art and design were confronted in the quest for forms and the cross-fertilisation of uses.

This studio method favours the process of becoming an artist and through maintaining it, Vincent Herlemont expresses his commitment. Being an artist entails cultivating an unusual way of looking at the world that Vincent strives to define on a daily basis, constantly seeking the correct position: through plastic binoculars or a refracting telescope, as background or looked at from above, at ground level or from the ceiling, from the corner of the table or hidden behind the door. Let us now step inside the artist's studio which is alternately a place of work and an exhibition space.

THE ART OF EXHIBITING

In each of his exhibitions, Vincent Herlemont invites the public to experience space physically, in both the geometric and scientific sense of the word. Through the use of optical games, mobile systems, changing scales, and transforma-

un atelier de peinture avec des objets trouvés, des techniques d'impression, de l'attitude aussi ; qui pose la communauté comme un espace d'échange et de partage où l'enseignant est apprenant et chacun curieux des travaux des autres; qui réunit sur un même plateau l'artiste et l'assistant, la pensée et le métier, la tradition des savoir-faire et la possibilité de leur subversion ; qui confronte beaux-arts et arts appliqués, art et design à la recherche de formes et aux croisements des usages.

Cet esprit d'atelier favorise le devenir artiste et c'est en entretenant cette méthode que Vincent Herlemont traduit son engagement. Être artiste c'est enfin cultiver un point de vue singulier sur le monde et il s'emploie quotidiennement à le définir, recherchant la bonne position : derrière des jumelles en plastique ou une lunette astronomique, en retrait ou en surplomb, au ras du sol ou au plafond, au coin de la table ou caché derrière la porte. Entrons maintenant dans l'atelier de l'artiste, tour à tour lieu de travail et lieu d'exposition.

L'ART DE L'EXPOSITION

Dans chacune de ses expositions, Vincent Herlemont invite le public à partager une expérience physique de l'espace

tions of materials and space, he experiments with situations and forms resulting in spatial-temporal disruption, sometimes to the point of collapse (in a comical way rather than a metaphysical one).

And rather than trying to learn to fly, Vincent Herlemont shuts himself away in his laboratory which is a games room, DIY workshop, nightclub, exercise room, puppet theatre, project room and former garage at one and the same time. Like Gaston Lagaffe, the ultimate comic strip anti-hero, he savours the poetry of things, transforming their functions with his little chemist's box. Like the creators of minimalist art, he is interested in the object as a system of relationships rather than as a straightforward sculpture. He views exhibitions as construction games that enable the composition of hitherto unseen groups and forms using pieces, modules, processes and user manuals.

His works are blessed with movement – be they animated or composite images, or forms moving around in space – which gives them organic or mechanical autonomy. Poets and scientists alike interpret things by seeing through them, exploring their invisible properties and workings. Vincent Herlemont discovers hidden forms, reveals matter and transforms functions.

By combining his own pieces and re-used ready-made objects, he blurs the status of his works, revisiting the notion of an arts and crafts museum in which imagination and science are merged. Just as the enlarged molecules of the Palais de la Découverte form magnificent abstract sculptures, his rotating staircases echo models of a sequence of DNA. Vincent Herlemont grew up in the post-war boom years in France known as the Trente Glorieuses, with the conquest of space and the onslaught of plastic, and he is still intrigued by the magic of machines and the beauty of department store shop windows. The case study of the Palais de la Découverte exhibitions inevitably explores this method.

THE PALAIS DE LA DÉCOUVERTE

The exhibition entitled *Le Palais de la découverte* (The Palace of Discovery) at the gallery of the multimedia library in Trith-St-Léger was a sort of tribute to kinetic art that included references to science fiction. The exhibition was played in a loop, in more than one sense of the term, subjecting the spectator to perpetual motion. Each of the exhibits was composed of a circle, from the circular frame of *Constellations* (2010) to the movement of Spitfire and the double staircase (*Tournicoti*, 2009) rotating on their axes, via the symbol *Vous êtes ici* (You are here) and the eight-faced solar system dial (*Fly me to the moon*, 2010). The hypnotic aspect of op art is taken literally here, leaving the visitor feeling somewhat off-balance, with a heightened sense of spatial awareness with regard to the exhibition's layout. More than the circle or wheel-shape found

au sens géométrique et scientifique du terme. Par des changements d'échelle, des systèmes mobiles, des transformations de l'espace, des jeux optiques ou des transformations de matériaux, il expérimente des situations et des formes qui conduisent à des perturbations spatio-temporelles parfois jusqu'à la chute. Au sens comique plus que métaphysique.

Et plutôt que d'essayer d'apprendre à voler, Vincent Herlemont s'enferme dans son laboratoire qui est tout à la fois une salle de jeux, un atelier de bricolage, une boîte de nuit, une salle d'entraînement, un théâtre de marionnettes, un project room et un ancien garage. Comme Gaston Lagaffe, il goûte la poésie des choses et détourne les usages de sa boîte de petit chimiste, comme les artistes de l'art minimal, il a le souci de l'objet compris non plus comme une simple sculpture mais comme un système de relations. Une exposition est un jeu de construction qui permet de composer des ensembles et des formes inédites à partir de pièces, de modules, de processus ou de modes d'emploi.

Douées de mouvements, ses œuvres (images animées ou composites, formes se déplaçant dans l'espace) acquièrent une autonomie au sens organique ou mécanique. Les poètes et les scientifiques ont en commun de lire les choses au sens où ils voient à travers, explorant leurs propriétés et leurs fonctionnements invisibles. Vincent Herlemont découvre des formes cachées, révèle la matière et détourne les usages.

En réunissant des pièces de sa fabrication et des objets tout faits réutilisés, il brouille le statut de ses oeuvres et revisite le musée des arts et métiers dans lequel se confondent l'imagination et la science. Tout comme les molécules agrandies du Palais de la découverte constituent de magnifiques sculptures abstraites, ses escaliers rotatifs renvoient aux maquettes d'une séquence d'un brin d'ADN. Enfant des Trente Glorieuses, de la conquête de l'espace et de l'invasion du plastique, Vincent Herlemont est toujours fasciné par la magie des machines et la beauté des vitrines animées des grands magasins. Le cas pratique de l'exposition *Le Palais de la découverte* décline naturellement cette méthode.

LE PALAIS DE LA DÉCOUVERTE

L'exposition *Le Palais de la découverte* à la galerie de la Médiathèque de Trith-Saint-Léger était une forme d'hommage à l'art cinétique tout en ménageant des références à la science fiction. Le spectateur était soumis au mouvement perpétuel d'une exposition qui tournait en boucle dans tous les sens du terme. En effet, la figure du cercle constituait chacune des pièces exposées, du cadre des *Constellations* (2010) au mouvement du Spitfire et du double escalier (*Tournicoti*, 2009) autour de leurs axes de rotation en passant par le symbole Vous êtes ici et le cadran des 8 pendules du système solaire (*Fly me to the moon*, 2010). La dimension hypnotique de l'Op art était ici prise au sens premier entraînant



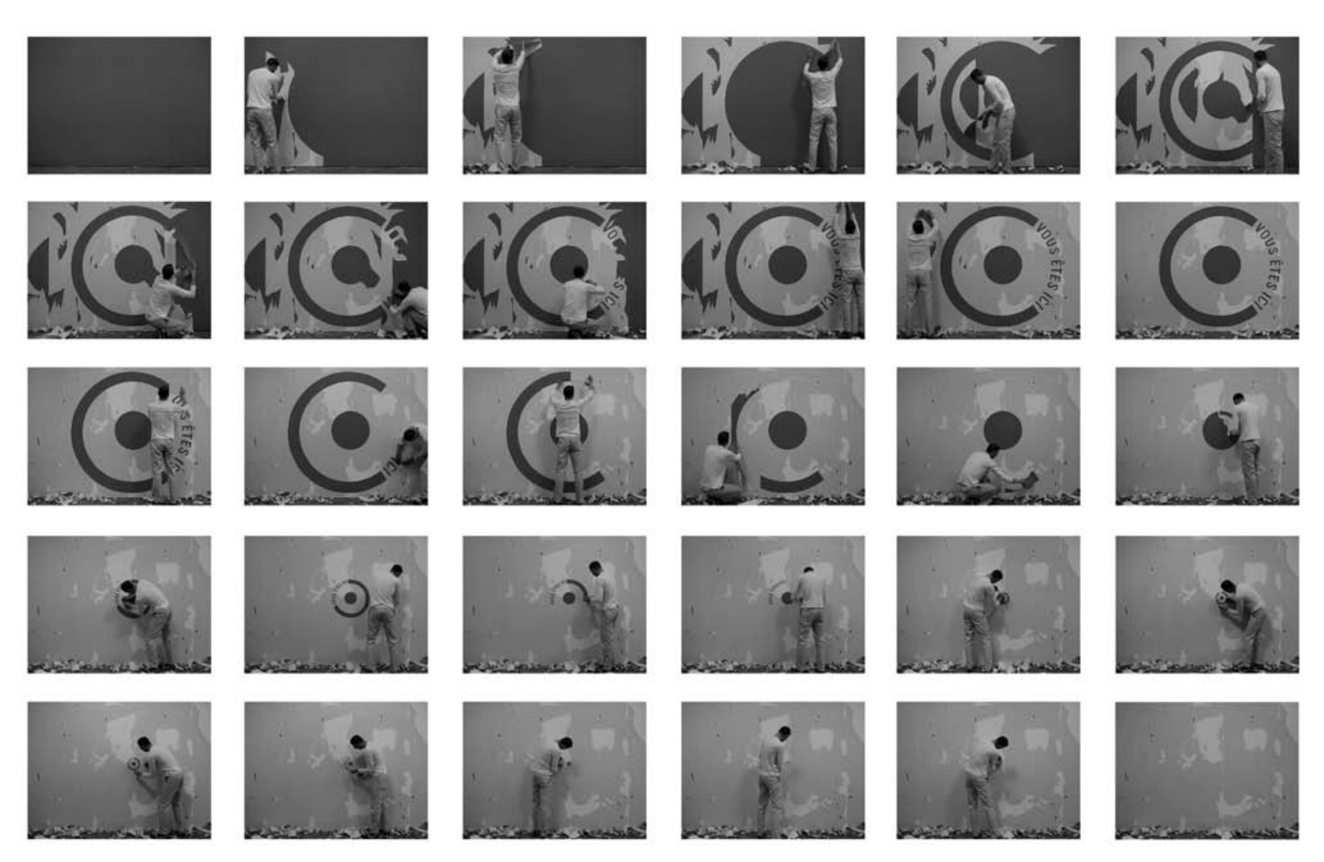
Vincent Herlemont, *Constellations*, encre sur papier perforé, 180 x 85 cm, 2010. © Vincent Herlemont

in each of these pieces, it is the relationship between space and the body (that of the visitor and his own) that particularly interests Vincent Herlemont.

Vous êtes ici ('You are here', 2011) is a video played in a loop starting with a plain red wall and gradually running through to a bare wall which has had all its red wallpaper peeled off it: a full cycle showing the appearance and disappearance of an image. The artist is instrumental in the appearance of the image and makes a modest appearance himself, in an anonymous fashion, wearing the white overalls of a painter or decorator in charge of removing wallpaper from a wall in order to renovate it.
When Vincent Herlemont reverses out a work, he confirms its hidden, invisible presence, his action serving to liberate the form. You could almost say that he melds with the decor by removing rather than adding. By staying in the background, the artist cultivates a sense of discretion. His works in biro and ink reveal, in negative, a series of draining boards (2000-2002) and the plan of the heavenly constellations (2010) respectively, harking back to the conceptual stance whereby a subject that is in itself artistic is rejected. His subjects are essentially descriptive, technical or scientific.

le visiteur dans un certain déséquilibre, avec dans le montage de l'exposition un sens aigu de la mise en espace. Et plus que la figure du cercle ou de la roue qui traverse toutes ces pièces, c'est bien le rapport entre l'espace et le corps (celui du visiteur et le sien) qu'entretient Vincent Herlemont.

La vidéo *Vous êtes ici* (2011) est une boucle qui passe du monochrome rouge au mur entièrement découvert de ce papier peint uniforme qui le recouvrait : un cycle entier d'apparition/disparition de l'image est monté. Figure modeste, l'artiste contribue à l'apparition et se met en scène mais disparaît derrière les habits du tapissier ou du peintre chargé de déposer un mur de papier peint pour le rénover. Quand Vincent Herlemont dessine une œuvre en creux, il affirme qu'elle était là, cachée et invisible et que son action a consisté à libérer la forme. Il se fond dans le décor pourrait-on dire en enlevant plutôt qu'en ajoutant. En retrait, l'artiste cultive une certaine discrétion. Ses travaux au stylo bille et à l'encre révélant en négatif tour à tour une série d'égouttoirs (2000-2002) et le plan des constellations célestes (2010) renvoient aussi à la posture conceptuelle du refus d'un sujet en soi artistique. Ces motifs sont d'abord descriptifs, techniques ou scientifiques.



Vincent Herlemont, *Six minutes cinquante neuf secondes*, vidéo, 6'59", 2011. © Vincent Herlemont

Instead of formulating a systematic, radical method in a superior fashion, like his elders, Vincent Herlemont uses assembly plans, and decoration and DIY manuals, very slightly shifting the conceptual approach. The combination of a conceptual approach and a sense of humour apparent in Vincent Herlemont's visual work links him to an imaginary land stretching from Belgium (from Marcel Broodthaers to Jacques Lizène via Wim Delvoye) to Switzerland (Fischli et Weiss, Markus Raetz).

From the outset, Vincent Herlemont chose to do away with the notion of artist in his approach, rejecting all lyricism. Instead, he has opted for methods where the artist's work is difficult to identify, uninterested in establishing a style or making his mark. His authority tends to hide behind rules, at the risk of being invisible, at times. ■

Plutôt que d'énoncer de manière magistrale comme ses aînés une méthode systématique et radicale, Vincent Herlemont utilise des plans de montage, des manuels de décoration ou de bricolage et déplace d'un cran l'attitude conceptuelle. En alliant dans son travail plastique une démarche conceptuelle et un certain sens de l'humour, Vincent Herlemont intègre une région imaginaire qui s'étend de la Belgique (de Marcel Broodthaers à Jacques Lizène en passant par Wim Delvoye) à la Suisse (Fischli & Weiss, Markus Raetz).

Vincent Herlemont a d'emblée évacué la figure de l'artiste dans sa manière, rejetant tout lyrisme. Il préfère des méthodes où le travail de l'artiste n'est pas identifiable, peu désireux de trouver son style ou d'afficher sa pâte. Son autorité va plutôt se dissimuler derrière des règles, au risque parfois de l'invisibilité. ●

DAVID CASCARO

PAR/BY **JULIE DALOUCHE**

SANDRA LACHANCE

The art of evasion

Sandra Lachance is a young artist from Quebec who has had several exhibitions in the Nord-Pas de Calais region that confirm her desire to photograph "invisible beings". She is neither journalist nor scientist, although her approach has something of the anthropologist about it – the simplicity of an encounter, betweens humans: "I want to witness this exchange and include it like a self-contained phenomenon within my artistic practice, illustrating, through a work of art, those human relations that are often passed over in silence."

While in Tourcoing, Sandra worked on an exhibition entitled *Participe présent/Participe passé* (present participle/past participle), with elderly residents of two retirement homes. For her exhibition at Le Fresnoy, she recorded voices in a detention centre in Loos and created an acoustic installation from them, *Loos Matricule 444…*

She crossed the Atlantic yet again to participate in the *Temps en Chantier* (time on a building site) project started at the end of 2010 and coordinated by the association Hors Cadre. Five artists from different disciplines were invited to set up creative workshops, based around works of art chosen from the Louvre, in five penitentiary and detention centres.

SANDRA LACHANCE

L'art de l'évasion

Après plusieurs expositions dans la région Nord-Pas de Calais, la jeune artiste québécoise, Sandra Lachance réitère sa démarche de photographier « l'humain invisible » En effet, ni journaliste, ni scientifique, quoique… puisque sa démarche a quelque chose de l'anthropologie : « Ma démarche s'inscrit dans la simplicité d'une rencontre, d'humain à humain. Je souhaite témoigner de cet échange et l'inclure comme un phénomène en soi dans ma pratique artistique et, par le biais d'une œuvre, exposer des relations humaines souvent passées sous silence. »

Lors d'une résidence à Tourcoing, Sandra Lachance construit l'exposition *Participe présent/Participe passé*, avec des personnes âgées de deux maisons de retraites. Pour son exposition au Fresnoy – Studio national des arts contemporains, elle récolte des voix au sein du centre de détention de Loos et élabore une installation sonore *Loos Matricule 444…*

Elle traverse une nouvelle fois l'Atlantique pour participer au projet *Le Temps en Chantier* initié à la fin de l'année 2010 et coordonné par l'association Hors Cadre. Cinq artistes de disciplines différentes sont invités à réaliser, autour d'œuvres choisies au Louvre, des ateliers de création dans cinq établissements pénitenciers et quartiers de détention.

Together with six inmates from Longuenesse prison, the *Temps en Chantier* became a time of encounter and exchange for the duration of a photographic pose in a place where time is wasted yet highly structured.
With the additional tricky task of working with the theme of portraits. Tricky because in prison it is forbidden to depict the face or any recognisable sign of the inmates.
First off, Sandra Lachance selected a number of works from the Louvre as ideas or stepping stones for helping understand the workshop and the themes under discussion.
The picture *Gaucher de Châtillon* by Simon Vouet was chosen to help understand the importance of posture and to show that portraits do not necessarily need to be depicted face on – here the figure is seen from behind, in a dominant pose.
As for *The Moneylender and his Wife* by Quentin Metsys, it enables a discussion about setting, construction and objects through the picture's many different meanings.
Lastly, *Self-portrait in Hunting Dress* by François Desportes shows that portraiture can be fictitious: an interpretation of one's own image.
The relevant experts from the Louvre talked to the inmates in order to explain the works to them, and the paintings then became the pretext for an encounter, to produce their own art work based around the themes of portraiture, time and fiction.

The notion of identity, how things are perceived by others, or more specifically, by Charles Grivel, and the portrait as "the convergence of a being and his likeness" became the central, perceptible pivot in the creative process developed by Sandra Lachance and the participants.
How do you give an image and a body to the inmates' anonymity? Sandra Lachance produced detailed photographs with a strong narrative potential (their treatment of light reminiscent of the paintings of Georges de La Tour) in which the protagonists were staged, or choreographed, amid a multitude of objects which they had selected: an ostrich egg, a microscope, an artist's easel, the penal code, and so on.

Each photographic picture thus becomes a small curiosity cabinet of forgotten human beings, filled with signs and fictitious and real landmarks that provide us with clues to be understanding the photograph's subject-matter.
The presence of a visual language as a frame of reference in each of these pictures deliberately places them within our collective memory, making the process of identifying and listing these visual elements thrilling. We become detectives leading an enquiry, seeking clues whose meanings will enable us to comprehend the life of each character. Each of these characters is a pretext for using allegory, vanitas and metaphors.
Sandra Lachance plays around with iconographic codes and the ambiguous status of the photographic image (Craig Owens, in *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of*

Avec la collaboration de six détenus du centre pénitencier de Longuenesse, *Le temps en Chantier* devient ainsi celui d'une rencontre, d'un échange, celui d'une pose photographique dans un lieu où le temps est dissolu mais ultra structuré. Sandra Lachance se met une contrainte délicate supplémentaire : travailler autour du portrait.
En effet, le milieu carcéral ne permet pas la mise en image de visage ou de signe reconnaissable des détenus.
Pour faciliter l'appréhension de l'atelier et des thèmes abordés, Sandra Lachance va tout d'abord sélectionner des œuvres du Louvre comme autant de pistes de travail, de portes d'entrée. *Le Gaucher de Châtillon* de Simon Vouet a été choisi pour mieux appréhender la posture et démontrer qu'un portrait ne veut pas obligatoirement dire de face puisque le personnage est effectivement de dos et dans une position de domination.
Quant au tableau *Le prêteur et sa femme* de Quentin Metsys, il permet d'aborder la mise en scène, la construction et l'objet par ses différentes significations possibles.
Enfin, le *Portrait de l'artiste en chasseur* de François Desportes démontre que le portrait peut se révéler être une fiction, une interprétation de sa propre image.
Ainsi, après une intervention des spécialistes du Louvre auprès des détenus pour expliciter les œuvres, elles vont devenir le prétexte à la rencontre, à l'élaboration d'une production artistique exigeante autour du portrait, du temps et de la fiction.

L'enjeu identitaire, le perceptible chez l'autre ou plus précisément selon Charles Grivel, le portrait comme « la convergence de l'être et de sa ressemblance » deviennent alors la réflexion centrale et sensible dans le processus de création élaboré par Sandra Lachance et les participants.
Comment mettre en image et en corps l'anonymat des détenus ? Comment fixer un espace-temps invisible ? Sandra Lachance va ainsi élaborer des photographies au potentiel narratif précis (dont le traitement de la lumière n'est pas sans rappeler un Georges de La Tour) dans lesquels les protagonistes sont mis en scène, « chorégraphiés » entourés par une multitude d'objets qu'ils ont sélectionnés : un œuf d'autruche, un microscope, un chevalet, le code pénal…

Ainsi chaque tableau photographique devient un petit cabinet de curiosité de l'infra-humain, rempli de signes, de repères fictifs ou réels qui nous fournissent des clés, des pistes de lecture sur le sujet photographié.
En utilisant un langage visuel référentiel dans chacun des tableaux, Sandra Lachance les place sciemment dans une mémoire collective, et l'exercice d'identification et d'inventaire est jubilatoire. Nous prenons la place d'un détective menant l'enquête, à la recherche d'indices qui font sens, qui nous permettraient de nous aiguiller sur la vie du personnage ; car il s'agit bien d'un personnage qui devient prétexte d'user des thèmes de l'allégorie, de la vanité et de



Sandra Lachance, vue de l'exposition au Louvre Lens, 2012. © Sandra Lachance

Postmodernism, considers photography as the allegorical medium par excellence), thereby giving each photograph multiple levels of interpretation.

Working with limited studio access (4 x 5 hours), she fixes a timescale, a more or less fictitious storyline and a more or less virtual spatiality to produce a highly accordeonic interpretation of space-time.

The inmates "pose" (each photographic pose takes between 20-25 seconds). This photographic time reveals what we do not see, what is hidden and obscures what is hinted at. Through a skilful use of light and objects, the participants pose as closely as possible to their complexity, allowing an identity that is frequently relegated to the second plane to be seen in the foreground.
The photographic pictures provide visibility on the narra-

la métaphore. Elle joue à la fois des codes iconographiques et du statut ambigu de l'image photographique (Craig Owens, dans *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, considère la photographie comme le médium allégorique par excellence) et compose ainsi pour chaque photographie de multiples niveaux d'interprétation.

Sandra Lachance dans un temps réduit d'atelier (4 fois 5 heures) va fixer une temporalité, une narration plus ou moins fictive, une spatialité plus ou moins virtuelle ; l'espace-temps devenant, ainsi, on ne peut plus accordéonique.

Les détenus « posent » (temps de pose photographique de 20 à 25 secondes). Le temps de la photographie révèle ce que l'on ne voit pas, ce que l'on cache et obscurcit ce que l'on sous-entend. Par une savante mise en scène d'objets et de lumière, les participants posent au plus près de



Sandra Lachance, *Le paysagiste*, 2012.
© Sandra Lachance



Sandra Lachance, *L'opérateur radio*, 2012.
© Sandra Lachance

tive's passage of time, and on an idealised, intimate and complicated story that thereby becomes the scene of a quasi-dramatic game.

Yet again, Sandra Lachance has succeeded in exploring "the most capsular aspects of our society" by composing contemporary, timeless scenes with the six inmates from Longuenesse prison – scenes of evasion, in which space is no longer identifiable.
This project and her work in general tackle issues of relational aesthetics as defined by Nicolas Bourriaud. She creates relationships with the world within society's interstices, using art history, a practical field "traditionally given over to their depiction".
She opens up passages that are blocked, both literally and figuratively, and goes on to make connections between "levels of reality that are normally kept apart".
She is playing on her favourite terrain, that of social experimentation.

This project was part of the creative impetus generated by the Louvre-Lens museum project. Bringing together partners from the world of law and culture, it used the creation of a museum in the region to heighten the prisoners' awareness of the works of art in the Louvre and of artistic creativ-

leur complexité, donnant à voir au premier plan une identité souvent reléguée au second.
Les tableaux photographiques donnent une visibilité au temps du récit, à une histoire intime et sensible sublimée et deviennent ainsi la scène d'un jeu quasi-dramatique.

Sandra Lachance réussit une fois de plus son exploration « des aspects les plus capsulaires de notre société » en composant avec les six détenus du centre pénitencier de Longuenesse des scènes contemporaines, atemporelles dont l'espace n'est plus identifiable… des scènes d'évasion finalement. Par cette intervention et dans sa démarche en général, elle s'inscrit dans les problématiques de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud. Ainsi, elle génère dans les interstices de la société des rapports au monde, dans un champ pratique de l'histoire de l'art « traditionnellement dévolue à leur représentation ».
Elle ouvre des passages obstrués, au sens propre comme au figuré, et va créer des branchements, une connectivité entre « des niveaux de réalités tenus éloignés ». Elle joue une fois de plus sur son terrain de jeu préféré, celui des expérimentations sociales.

Ce projet s'inscrit dans la dynamique de création du Louvre-Lens et associe les partenaires de la Culture et de la





Sandra Lachance, *Le joueur de carte*, 2012.

ity in general as part of a desire to break down barriers within an established social setting.
The resulting works were displayed on two occasions, unfortunately to too limited an audience and for too short a period of time. The artists involved in the Temps en Chantier project were, to some extent, subjected to classical theatre's three-part rule – constraint of time, place and action – with the result that their visibility did not do justice to the quality of the works.

Initially, the workshop was reproduced inside Longuenesse prison on 24 May 2012, in the presence of all those involved: the Louvre Paris, the Fondation AnBer, the DRAC, the DISP, the Louvre Lens, and Hors Cadre. Its second reproduction was in the Musée du Louvre Lens on 18 February 2013, together with a viewing of Guillaume Grelardon's documentary Le Temps en Chantier produced by Hors Cadre.
The result of the various workshops, can, however, still be viewed on Hors Cadre's website. ■

Justice autour du chantier du musée lensois ; sensibilisant ainsi la population carcérale aux œuvres du Louvre, à la naissance d'un musée dans la région et à la création artistique pour confirmer une volonté de perméabilité des frontières dans une topographie sociale établie.
Deux présentations des œuvres réalisées ont été partagées, malheureusement par quelques privilégiés, et dans un temps très court. Les artistes intervenant dans le projet Le Temps en Chantier ont en quelque sorte subi la règle des trois unités du théâtre classique : contrainte du temps, contrainte du lieu, contrainte d'action, ce qui a pour conséquence une visibilité quelque peu en deçà de la qualité des œuvres.

Une première restitution de l'atelier a eu lieu le 24 mai 2012 au centre pénitencier de Longuenesse (en présence de tous les partenaires : le Musée du Louvre, la Fondation AnBer, la DRAC, la DISP, le Louvre-Lens, Hors Cadre) ; puis le 18 février 2013, au Musée du Louvre-Lens accompagnée de la diffusion du film documentaire *Le Temps en Chantier* produit par Hors Cadre et réalisé par Guillaume Grelardon. Le résultat des différents ateliers reste cependant visible sur le site internet de l'association Hors Cadre. ●

JULIE DALOUCHE

PAR/BY **NATHALIE POISSON-COGEZ**

CAMPAGNE VIDÉO

One landscape out of another

In May 2012, in the heart of the Avesnois district of the Nord-Pas de Calais region, La chambre d'eau organised the second edition of its video biennial, *Campagne vidéo*[1]. The event consisted of three kinds of artistic presence: creative residencies (Aurélie and Pascal Baltazar, Ammar Bourras, Simone Cinelli, Stéphane Pichard), cultural co-ordinator residencies via the programme entitled ARTS (Art Rencontre Territoire Scolaire, bringing art to schools – Bertrand Rigaux, Andrés Jaschek and Pauliina Salminen), and methods of distribution with free rein given to Marc Mercier, artistic director of *Instants vidéo numériques et poétiques* de Marseille[2] and to Céline Berthoumieux of Zinc - Arts et Cultures Numériques[3], also in Marseille (Sophie-Charlotte Gautier and Samuel Bester). The first edition of *Campagne vidéo*, in May 2010, brought together nine artists from different fields – three students at the project stage from ERSEP[4], three recent graduates and three established artists – who occupied nine venues working alongside the local inhabitants. While this second edition confirms the growth of La chambre d'eau's reputation at both the national and international level, its task of developing culture at a local level has not been ignored. Thus the various works presented, whether born of a specific creation within the context of creative residencies or of co-ordination and distribution programmes, all addressed the following issues : offering the public an atypical sensory experience, using art to question social problems, and making the inhabitants the creators and contributors of these artistic encounters.

The Moulin des Tricoteries which houses La chambre d'eau is not strictly speaking an exhibition venue. While it does hold exhibitions from time to time, it is more frequently

CAMPAGNE VIDÉO

D'une campagne l'autre

En mai 2012, au cœur de l'Avesnois, La chambre d'eau organisait la seconde édition de la biennale Campagne vidéo[1]. Pour ce rendez-vous avec le public, trois types de présence artistique s'articulaient : des résidences de création (Aurélie et Pascal Baltazar, Ammar Bouras, Simone Cinelli, Stéphane Pichard), des résidences de médiation par le biais du dispositif ARTS – Art Rencontre Territoire Scolaire – (Bertrand Rigaux, Andrés Jaschek et Pauliina Salminen) et des dispositifs de diffusion avec une carte blanche à Marc Mercier, directeur artistique des Instants vidéo numériques et poétiques de Marseille[2] et à Céline Berthoumieux du Zinc - Arts et Cultures Numériques[3] de Marseille (Sophie-Charlotte Gautier et Samuel Bester). En mai 2010, la première édition de Campagne vidéo avait réuni neuf artistes aux parcours différents (trois étudiants en phase projet de l'ERSEP[4], trois jeunes diplômés et trois artistes confirmés) qui avaient occupé neuf lieux en collaboration avec les habitants. Pour cette seconde édition, La chambre d'eau conforte son développement à l'échelle nationale et internationale, sans pour autant rompre avec sa mission de développement culturel du territoire. Aussi, les différentes pièces présentées qu'elles soient nées d'une création spécifique dans le cadre des résidences de création ou inscrites dans les dispositifs de médiation ou de diffusion abordent-elles les champs d'investigation suivants : offrir au public une expérience sensible atypique, interroger par la voie artistique les problématiques sociétales, faire des habitants les acteurs et les contributeurs de ces rencontres artistiques.

Le Moulin des Tricoteries qui abrite La chambre d'eau n'est pas à proprement parler un lieu d'exposition. Si le site

Marina Vassileva, *Milk Maid*, 2006.
© Benoît Meneboo



used as a place for working and getting together. Indeed, the very basis of Campagne vidéo is to lead the public on a discovery of the area, encountering digital works that use images and sound. Twenty or so venues were involved in the 2012 biennial: the Caserne Clarke, the Hôtel de Ville, the covered market, the Salle Dupleix and some shop windows in Landrecies, the Petit Corbillard, the chapel in the Rue d'Ors, the Chèvrerie du Bocage and the AMAP in Le Favril, the Maison du Parc in Maroilles, the Grange du Moulin in Taisnières, the weather radar on the road to Grand-Fayt, and the multimedia centres in Dompierre and Priches. All of these buildings are part of the area's heritage; some have retained their original functions, like the radar and those places with continued agricultural production, while others, like the Caserne Clarke, have changed status. The deliberate choice of using spaces not specifically dedicated to art automatically entailed a sense of discrepancy. Thus, the *Instants vidéos* (video moments) placed in the shops in Landrecies served to scatter objects about the place like lots of winking eyes, such as Wolf Kahlen's *Rückspiel* (return Match) – a football match shown backwards in the local bar, Le Lautrec.

Having initially considered using the barn of the Moulin de Taisnières, Aurélie and Pascal Baltazar[5] finally opted for transforming the chapel of the Bon Dieu du Gibelot in Le Favril, taking advantage of the restoration project already underway. While Ophélie Laloy's work took a narrative approach with *I am a little boy in a bad way* (2010) in *Campagne vidéo #1*, here the Baltazars started with accounts from local inhabitants but only retained their 'energy' in the resulting abstract installation. Entitled *Locus#2, Dans l'épaisseur du jour* (In the density of day), it was a variation on *L'écorce du vent* (The wind's outer shell), the project that won them the 2010 ARTS prize in Grenoble[6], created in an Italian-style theatre. Here, everything was transposed to a different scale for just a handful of spectators who, totally captivated, were immersed in sound and colour, interrupted only by the tweeting of birds reminding them that life was continuing outside. It was a perception test reminiscent of the installations of James Turrell, whom the Baltazars claim as one of their artistic references[7].

Stéphane Pichard's piece *Tout ce qui est vu* (All that is seen)[8] also evokes an awakening of the senses. The film was shown as a diptych in the Caserne (barracks) Clarke in Landrecies, opening a wide window onto nature, with a long shot and a panoramic view. This brought into play a spatial and temporal shift, with shots of the Étang du Flaquet[9] being projected onto the barrack's dark, saltpetre-covered walls. The frozen water, frost and bare trees so clearly illustrating winter in the image had been replaced by spring bursting forth outside, creating a sense of time passing. Stéphane Pichard questions the very notion of landscape, about which Alain Corbin says: "for he who looks, this space [the landscape]



Richard Skryzak, *Les Vanités* © Benoît Meneboo

sert ponctuellement pour exposer des œuvres, il est plus volontiers utilisé comme espace de travail et de convivialité. Le principe même de Campagne vidéo est d'amener le public à une déambulation sur le territoire à la rencontre de pièces numériques articulant image et son. Aussi, une vingtaine de lieux ont été investis pour l'occasion : la Caserne Clarke, l'Hôtel de ville, le marché couvert, la salle Dupleix et les vitrines de quelques commerces à Landrecies, le Petit Corbillard, la chapelle de la rue d'Ors, la Chèvrerie du Bocage et l'AMAP au Favril, la Maison du Parc à Maroilles, la Grange du Moulin de Taisnières, le radar météorologique sur la route du Grand-Fayt, les médiathèques de Dompierre et Priches. Autant de bâtiments qui appartiennent au patrimoine local. Certains dont la fonction d'usage a changé comme la Caserne Clarke, d'autres encore utilisés pour leurs fonctions d'origine comme le radar ou les espaces de production agricole. Le choix délibéré d'investir des espaces non dédiés à la diffusion artistique entraîne un effet de décalage. Ainsi, des objets ont été disséminés par les Instants vidéo dans les boutiques de Landrecies, comme autant de clins d'œil, à l'instar de *Rückspiel (return Match)* de Wolf Kahlen, match de foot diffusé à rebours au Bar-Tabac Le Lautrec.

De leur côté, Aurélie et Pascal Baltazar[5] après avoir envisagé un temps d'investir la grange du Moulin de Taisnières ont finalement choisi de métamorphoser la chapelle du Bon Dieu du Gibelot au Favril profitant du projet de réfection en



becomes a picture, and therefore something outside of oneself."[10] This work refers to the traveller's predicament as defined by Stendhal (and subsequently known as the Stendhal syndrome) following a firsthand experience on a trip to Florence in 1817: "I had attained to that supreme degree of sensibility where the *divine intentions* of art merge with the impassioned sensuality of emotion. As I emerged from the porch of the *Santa Croce*, I was seized with a fierce palpitation of the heart (the same symptom which, in Berlin, is referred to as an attack of the nerves); the well-spring of life was dried up within me, and I walked in constant fear of falling to the ground."[11] Indeed, in *Tout ce qui est vu*, a woman falls over and instantly disappears from the picture frame.

Stéphane Pichard lets the camera explore a sublimated vision of nature. This recursion evokes the paintings of Caspar David Friedrich, especially *Woman at a Window* (1822, Alte Nationalgalerie, Berlin) which is also evoked by a work by Pauliina Salminen entitled *Traits sur la vitre* (Marks on the glass), a video projected onto the window of a hut at Sains du Nord and the Moulin des Tricoteries. The pictorial dimension of some of the works of *Campagne vidéo #2* speaks to me, perhaps because, as an art-historian, I am more sensitive to such things. Richard Skryzak uses traditional still-life motifs on an outsize scale: a candle with a flame that fluttered all night long in the window of the Prisches multimedia centre, or a tulip that lost its petals in the window of the town hall in

cours. Si lors de Campagne vidéo #1, Ophélie Laloy avait, avec *I am a little boy in a bad way* (2010), abordé son travail sous un angle narratif, les Baltazars bien que partis de témoignages des habitants du secteur, n'en ont conservé que l'« énergie », pour proposer une installation abstraite. L'occasion pour eux de développer *Locus#2, Dans l'épaisseur du jour*, comme une variation de *l'Écorce du vent*, projet lauréat du prix ARTS 2010 de Grenoble[6] élaboré dans un théâtre à l'italienne. Ici, s'opère la transposition à une autre échelle pour une poignée de spectateurs qui retiennent leur souffle le temps d'une immersion sonore et colorée, juste perturbée par le piaillement des oiseaux rappelant que dehors la vie suit son cours. Une mise à l'épreuve de la perception qui n'est pas sans évoquer les installations de James Turell, que les Baltazars revendiquent comme référence artistique[7].

C'est également l'éveil des sens qu'évoque la pièce *Tout ce qui est vu* de Stéphane Pichard[8]. Projeté en diptyque dans la caserne Clarke de Landrecies, ce film ouvre une large fenêtre en travelling et panorama sur la nature. S'opère alors un décalage non seulement spatial, mais aussi temporel. En effet, les prises de vue de l'étang du Flaquet[9] sont projetées dans l'espace sombre de la caserne aux murs salpêtrés. Par ailleurs, l'eau gelée, le givre et les arbres dénudés trahissant la saison hivernale dans l'image ont cédé la place dehors à l'éclosion printanière provoquant une prise de conscience de la fuite du temps. Stéphane Pichard interroge la notion même de paysage au sujet duquel Alain Corbin affirme : « pour celui qui le regarde, cet espace [le paysage] devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à soi »[10]. Ce travail se situe en effet dans une référence au syndrome du voyageur défini suite à une expérience vécue par Stendhal, en 1817, lors d'un voyage à Florence : « J'étais à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, la vie étant épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. »[11] De fait, dans *Tout ce qui est vu*, une figure de femme s'effondre sortant ainsi subitement du cadre.

À travers son regard, la caméra explore une vision sublimée de la nature. Cette mise en abyme évoque les tableaux de Caspar David Friedrich et notamment la *Femme à la fenêtre* (1822, Alte Nationalgalerie Berlin) à laquelle peut aussi renvoyer le travail de Pauliina Salminen, *Traits sur la vitre*, vidéoprojeté sur les fenêtres d'un cabanon de Sains du Nord ou du Moulin des Tricoteries. Sensibilisée sans doute par ma posture d'historienne de l'art, la dimension picturale d'une partie des œuvres de Campagne vidéo#2 m'interpelle. Richard Skryzak s'empare des motifs classiques de la nature morte à une échelle démesurée. Une bougie, dont la flamme vacille dans la nuit sur la vitre de la médiathèque de Prisches ou une tulipe[12] qui s'effeuille sur celle de l'Hôtel de Ville de Landrecies offrent une adaptation du thème

Landrecies[12], are both variations on the theme of vanity. With *The Milkmaid* (2006), the Bulgarian artist Mariana Vassileva evokes Vermeer's small painting of the same name in the Rijksmuseum in Amsterdam that has become the emblem of a well-known yoghurt brand. This white effigy inhabited the Grange Dîmière in Maroilles, like an advertisement, just a few paces from the Carré des Saveurs, a stronghold of local gastronomy. Of equal note were Bertrand Rigaux's landscapes[13] alongside Rosa Bonheur's canvases, and Simone Cinelli's video portraits with their landscape backdrops reminiscent of archetypal historical portraits and the work of Raymond Depardon. All these videos play with time: at a time when everything seems to move so fast, time here seems to pass slowly.

L'Envol – module 1 : Pré-visions du ciel (Take off – module 1: pre-visions of the sky), a collaborative venture by Samuel Bester, Sophie-Charlotte Gautier, Cathryn Boch and Véronique Vassilou, also works with this shift of perception and poetic expression. At night, amid all the stars, the globe of the weather station was transformed into a magical lantern reminiscent of the early days of cinema. Samuel Bester, who is someone with his feet on the ground and his head in the clouds, admits "I dream a lot and that makes me happy"[14]. A rocket took off, and possible technological disasters flashed through one's mind, soon to be brushed away by the magic of words. As for the glimmer from the paper lanterns hanging in the trees in the apple orchard, it was reminiscent of Georges Didi-Huberman's argument in *Survivance des lucioles* (Survival of the fireflies): "The fireflies' dance, that moment of grace that resists the world of terror, is the most fleeting and fragile of things."[15]

In the darkness of another night, passersby meandered along the shiny paving of Landrecies' recently renovated square. On the façade opposite the town hall, above various signs forbidding people to park, a white glowing wheel appeared within which one could make out Leonardo da Vinci's *Study of the Proportions of the Human Figure*, also known as *Vitruvian Man* (Gallerie dell'Accademia Venice, 1492). More than an allusion to Manpower's logo, *Man on fire* (2011) by Dominik Barbier[16] referred to Tarek Bouazizi who set fire to himself in December 2010 in Ben Arous (Tunisia), sparking the revolutionary conflagration of the Arab world. An inscription on the façade recalled the former presence of a shop, Au Printemps. The closed windows illustrated the indifference of the occupants to what was happening there, while flickering lights behind the curtains probably implied that the TV was on. What was the programme that night? Fiction, reality TV or a documentary? In a symbolic confrontation, the statue of Joseph-François Dupleix, Governor-General of France's territories in India, born in Landrecies on 1 January 1697, points at the colonised territories. How do we move from this conqueror of modern times to a new North/South order still



Stéphane Pichard, *Fukushima-Chooz*, 2012. © Benoît Meneboo

de la vanité. *Avec The Milkmaid* (2006), la bulgare Mariana Vassileva évoque le petit tableau de Vermeer conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam devenu l'emblème d'une célèbre marque de yaourt. Rappelant les déclinaisons publicitaires, cette effigie blanche habite la Grange Dîmière de Maroilles à quelques pas du Carré des saveurs qui défend le patrimoine gastronomique local. Notons encore, Bertrand Rigaux[13] avec ses paysages - à mi-chemin entre photographie et vidéo - confrontés aux toiles de Rosa Bonheur et Simone Cinelli avec ses portraits vidéo sur fond de paysage qui évoquent autant les poncifs du portrait historique que le travail de Raymond Depardon. Toutes ces vidéos jouent de la dimension temporelle, à l'heure de la très grande vitesse, le temps semble ici s'écouler lentement.

La cocréation de Samuel Bester, Sophie-Charlotte Gautier, Cathryn Boch et Véronique Vassiliou, *L'Envol – module 1 : Pré-visions du ciel*, participe aussi de ce décalage de la perception et d'une écriture poétique. Dans la nuit étoilée, le globe de la station météorologique se métamorphose en lanterne magique rappelant les débuts du cinéma. Les pieds sur terre et la tête dans les nuages, Samuel Bester avoue : « je rêve énormément et ça me rend heureux »[14]. Le décollage d'une fusée évoque un court instant les susceptibles désastres de la technologie, rapidement balayés par la magie des mots. Les lueurs des lampions suspendus aux arbres de la pommeraie évoquent quant à elles les propos de Georges Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles* : « La danse des lucioles, ce moment de grâce qui résiste au monde de la terreur est la chose la plus fugace, la plus fragile qui soit. »[15]



Marc Mercier, *Polyphonie poétique urbaine [Martinique-Marseille],* 2011.
© Benoît Meneboo

to be invented? Further on, a tipsy fellow wandered the streets clutching at dustbins to steady himself. He stopped in front of the window of a former bakery… hush, a baby is having its siesta, *La Sieste*[17]… he can't believe his eyes… such innocence. In a world that is constantly flaring up in its search for an outcome, what chance has Man got? The following day, at the Petit Corbillard in Le Favril, Mélanie Terrier's works, *Le Cauchemar de Pandore* (Pandora's nightmare, 2009-2010) and *Morphée* (Morpheus, 2006) opened the floodgates of our imagination.

While many of the pieces on show resulted in a perceptible experience combining perception and feeling, several also questioned aspects of society. The varied characters of the artists themselves, natives of Algeria, Argentina, Finland, France and Italy, allowed for different ways of seeing things. One cannot therefore ignore what is happening elsewhere. The question of borders was examined in *2x3 frontières* which Pauliina Salminen and Andrés Jascheck presented to secondary school children as part of the A.R.T.S. programme. While few of them move very far, and the question of immigration remains unusual here compared to other areas, this exposure to another world and otherness proved to be an immensely beneficial experience. The notion of displacement and nomadism was also looked at by Simone Cinelli by means of a trailer converted into an itinerant projection room for his piece *Chantier humain* (Human work site). This video portrait takes as its context the way in which the economic crisis is affecting the town of Aulnoye-Aymeries and its ensuing changes, depicting a number of the inhabitants at their place of work. Similarly, Marc Mercier's piece *Polyphonie poétique*

Dans l'obscurité d'une autre nuit, les passants déambulent sur le sol luisant de la place rénovée de Landrecies. Sur la façade qui se dresse face à l'Hôtel de ville, au dessus d'une série de panneaux d'interdiction de stationner, une roue incandescente apparaît dans laquelle on identifie la figure *Étude des proportions du corps humain* de Léonard de Vinci, nommée également l'*Homme de Vitruve* (1492, Gallerie dell' Accademia Venise). Plus qu'une allusion au logo de Manpower, *Man on fire* (2011) de Dominik Barbier[16], fait référence à Tarek Bouazizi qui s'immole par le feu en décembre 2010 à Ben Arous (Tunisie) enclenchant l'embrasement révolutionnaire du monde arabe. Une inscription sur la façade rappelle l'existence d'un ancien magasin : « Le Printemps ». Les fenêtres closes témoignent de l'indifférence des occupants à ce qui se déroule ici alors que les variations lumineuses des rideaux laissent penser que l'écran de télévision est allumé. Quel est le programme de la soirée ? Fiction, téléréalité ou documentaire ? Dans un face à face symbolique, la statue de Joseph-François Dupleix, né le 1er janvier 1697 à Landrecies, gouverneur général des établissements français en Inde, pointe du doigt les territoires colonisés. Comment passer de ce conquérant des temps modernes à un nouvel ordre Nord/Sud qui reste à inventer ? Plus loin, un homme éméché déambule dans les rues s'accrochant aux poubelles. Il s'arrête devant la vitrine désaffectée d'une ancienne boulangerie : Chut ! Un bébé dort pour *La Sieste*[17]. Il n'en croit pas ses yeux… L'innocence. Dans ce monde qui s'embrase, à la recherche d'une issue, quelle possibilité reste-t-il à l'Homme ? Le lendemain, au Petit Corbillard du Favril, *Le Cauchemar de Pandore* (2009-2010) ou *Morphée* (2006) de Mélanie Terrier ouvrent les portes de l'imaginaire…

Si une grande partie des pièces présentées conduit en effet à une expérience sensible mêlant perception et sensation, nombre de pièces interrogent simultanément une dimension sociétale. Les personnalités variées des artistes originaires d'Algérie, d'Argentine, de Finlande, de France ou d'Italie autorisent une vision plurielle. On ne peut donc ignorer ce qui se passe ailleurs. La question des frontières est abordée par *2x3 frontières* permettant à Pauliina Salminen et Andrés Jaschek de faire réfléchir sur cette notion les collégiens qu'ils ont rencontrés dans le cadre du programme ARTS. Même si beaucoup d'entre eux ont un périmètre de déplacement limité et que la question de l'immigration demeure singulière ici au regard de la réalité d'autres territoires, cette ouverture au monde et à l'altérité s'est avérée d'une grande richesse. Cette question du déplacement et du nomadisme est abordée également par Simone Cinelli par le biais justement d'une remorque de camion transformée en salle de projection ambulante pour son *Chantier humain*. Dans le contexte de crise économique et de mutation touchant la ville d'Aulnoye-Aymeries, il a dressé le portrait vidéo d'une série d'habitants posant dans le cadre de leur activité professionnelle. De même, la pièce de Marc Mercier *Polyphonie poétique*

urbaine [Martinique-Marseille] (2011) assumed a particular significance in the AMAP barn in Le Favril, thanks to which André and Annette Anckière manage to produce enough organic vegetables to feed two hundred people every week. Based on the *Manifeste pour les produits de haute nécessité* (Manifesto for essential products) drawn up by nine intellectuals in Martinique and Guadeloupe during the social movement, Marc Mercier used Edouard Glissant's voice to denounce the system's apparatus.

In addition to social and economic challenges, the artists also questioned ecological challenges, especially the nuclear issue examined by Stéphane Pichard and Ammar Bouras. Stéphane Pichard pointed out the short distance separating Le Favril and the power station at Chooz : just 80 km. That is the perimeter of the exclusion zone that the US has recommended for its citizens at Fukishima, while the Japanese government limits it to 20 km. The camera circled a young girl in a tracking shot. While the snow-covered landscape showed it to be the same season as that in *Tout ce qui est vu* (All that is seen), the girl's immobile posture illustrated her more obvious resistance to the nuclear threat than to the sense of marvel previously referred to. *Fukushima-Chooz.* Here – down there… in Ekker (Algeria), on 1 May 1962, the French centre for nuclear experiments organised the Beryl test in the presence of the Minister for Research, Gaston Palewski, and the Defence Minister, Pierre Messmer. The event has been recounted many times over: "The mountain opened up, spitting out stones, lava and a vast black mushroom."[18] A nuclear accident. Ammar Bouras's video[19] *24°3'55" – 5°3'23"E* zooms in close on the yellow Algerian soil polluted by radioactive waste and the greenery of the wooded countryside in the Avesnois region, showing them on two screens like a diptych that sometimes join together. The installation in La chambre d'eau's room near the cavity for the mill's former wheel proved to be a wise choice. For Ammar Bouras, the water underlined not so much the desert-like appearance of his country as the shower intended to do away with the radioactivity. "It was a Geiger counter. A shower. A Geiger counter again. And another shower. And so on thirty times,"[20] according to someone who witnessed the horror. The Algerian artist also states that one cannot ignore this shared history that unites France and Algeria.

In his book *Un art contextuel*, Paul Ardenne highlights the existence of "circumstantial art, underpinned by the desire to do away with the spatial-temporal barriers between the creation and perception of an artwork. In a strict sense, this can be guessed at by the shortest possible relationship between the artist and the public."[21] Viewed in this way, La chambre d'eau paid particular attention to the importance of words and human exchange, to demystification and the desecration of the figure of the artist. Opportunities for encounter were therefore organised throughout the residencies to take stock

urbaine [Martinique-Marseille] (2011) prend une résonnance particulière dans la grange de l'AMAP du Favril, grâce à laquelle André et Annette Anckière assurent la production de maraichage biologique permettant de nourrir deux cents personnes par semaine. Partant du *Manifeste pour les produits de haute nécessité* rédigé en 2009 par neuf intellectuels lors du Mouvement social en Martinique et Guadeloupe, Marc Mercier dénonce par la voix d'Edouard Glissant les rouages du système.

Outre les enjeux sociaux et économiques, les artistes interrogent également les enjeux écologiques notamment par la question nucléaire abordée par Stéphane Pichard et Ammar Bouras. Stéphane Pichard note la courte distance qui sépare le Favril de la centrale de Chooz : 80 km. Dans le département de Fukushima, c'est le périmètre de la zone d'exclusion préconisé par les États-Unis à ces ressortissants alors que le gouvernement japonais limite celle-ci à 20 km. Justement, la caméra opère un travelling circulaire autour d'une jeune femme. Si la neige qui couvre le paysage révèle la même saison que dans *Tout ce qui est vu*, la posture immobile de la figure témoigne de sa résistance plus flagrante à la menace nucléaire qu'à l'éblouissement évoqué précédemment. *Fukushima-Chooz*. Ici - Là-bas. In Ekker (Algérie), le 1er mai 1962, le centre français d'expérimentation nucléaire orchestre le tir Béryl en présence du Ministre de la recherche Gaston Palewski et du Ministre de la Défense, Pierre Messmer. L'évènement sera décrit à maintes reprises : « La montagne s'est ouverte, a craché des pierres, de la lave et un immense champignon noir »[18]. C'est l'accident nucléaire. La vidéo d'Ammar Bouras[19] *24°3'55" – 5°3'23"E* rapproche sur deux écrans en diptyque qui parfois s'unissent la terre jaune de l'Algérie polluée par les déchets radioactifs et la verdure des bocages de l'Avesnois. L'installation dans la salle de La chambre d'eau à proximité de l'ancienne cavité de la roue du moulin s'avère judicieuse. Pour Ammar Bouras, cette eau souligne moins l'aspect désertique de son pays que la douche destinée à effacer la radioactivité : « C'était compteur Geiger. Douche. Re-compteur Geiger. Redouche. Comme ça trente fois »[20] raconte un témoin du drame. L'artiste algérien affirme également qu'on ne peut ignorer cette histoire commune qui unit la France et l'Algérie.

Dans son ouvrage *Un art contextuel*, Paul Ardenne souligne l'existence « d'un art circonstanciel, sous-tendu par le désir d'abolir les barrières spatio-temporelles entre création et perception de l'œuvre. Dans le sens décisif, on le devine du rapport le plus court possible entre l'artiste et le public. »[21] Dans cette perspective, La chambre d'eau porte un soin particulier au rôle de la parole et de l'échange humain, à la démystification, la désacralisation de la figure de l'artiste. Aussi des temps de rencontres sont organisés tout au long des résidences pour faire état des étapes de travail. Lors de l'une de ces rencontres Stéphane Pichard a lancé un appel



Diffusions extérieures, carte blanche à Les instants vidéo © Benoît Meneboo

of the different stages of work involved. During one of these encounters, Stéphane Pichard launched an appeal for a boat, which, as it happened, was not used in the end; the models in his films, however, were non-professionals, local inhabitants, and it was they who told him about the Étang du Flaquet. In addition to the bond uniting Simone Cinelli with his walk-on actors, he stated: "I feel more at home here than in my own home"; while Paul Virilio said that today "the nomad is someone who is at home nowhere", whereas "a non-nomad is someone who is at home everywhere."[22]

What does this artistic presence contribute to the area? From the artists' viewpoint, while they were all busy thinking about and creating their own works, the fact that they were present in the same area at the same time inevitably meant there was interaction between them. Opportunities for exchange and encounter enabled their arguments to overlap. While the act of creating remains something one does on one's own, it cannot be envisaged without reflexive feedback induced by other peoples' perception – that of other artists, the local actors and the inhabitants. It was also a question of understanding how the residency fitted in with the rest of their work on a long term basis. Stéphane Pichard relaunched the game of random combinations induced by the 7 and 10 minute loops of his film during a residency at Chicoutimi with Nicolas Levesque. With *Notes et documents sur le saisissement* (Notes and documents on shock), two experiences were placed back

pour une barque qui ne sera finalement pas utilisée, par contre les modèles de ses films sont non professionnelles, des habitantes qui lui ont fait découvrir l'étang du Flaquet. Ainsi, au-delà de la complicité qui unit désormais Simone Cinelli à ses figurants, il affirme : « Je me sens plus chez moi ici que chez moi ». Et Paul Virilio d'affirmer qu'aujourd'hui « le nomade c'est celui qui n'est nulle part chez lui », alors que « le sédentaire c'est celui qui est partout chez lui »[22]. On peut s'interroger sur l'apport de cette présence artistique en territoire. Du point de vue des artistes, si chacun était engagé dans son propre processus de réflexion et de création, leur présence concomitante sur le territoire les plaçait nécessairement en interaction les uns avec les autres. Des temps d'échanges et de rencontres ont permis un maillage de leurs propos. Si la création reste un acte individuel, elle ne peut être envisagée sans retours réflexifs induits par la perception d'autrui : les autres artistes, les acteurs du territoire, les habitants. Il s'agit aussi de comprendre comment la résidence s'articule dans la continuité de leur travail. Stéphane Pichard reprend le jeu de combinaisons aléatoires provoqué par les deux boucles de 7 et 10 minutes de son film à l'occasion d'une résidence à Chicoutimi avec Nicolas Levesque. Avec *Notes et documents sur le saisissement*, deux expériences s'adossent l'une à l'autre. Parallèlement à *Locus#2*, les Baltazars ont développé *Locus#3 - Un conte de pierre et d'acier*, présenté en septembre 2013 au Tinel de la Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon, suite à deux résidences

to back. At the same time as *Locus#2*, the Baltazars developed *Locus #3 - Un conte de pierre et d'acier* (a fable of stone and steel), shown at the Tinel de la Chartreuse in Villeneuve-lès-Avignon in September 2013, following on from two residencies in November 2011 and September 2012 that structured their presence at La chambre d'eau. Another place, another space, another approach enabling a variety of visual experiments. Samuel Bester and Sophie-Charlotte Gautier, who had already presented *L'envol - Module 1* (Take off – Module 1) at Instants vidéo in Marseille in November 2011, pursued their work with *L'envol - Module 2 - La Machine* et *L'envol - Module 3 - L'éclat* (Take off – Module 2 – The Machine and Take off – Module 3 – The Glare), presented respectively at the 12th Images-Contre Nature Festival in the summer of 2012 on La Canebière and at the 25th edition of Instants vidéo in November 2012 at La Friche La Belle de Mai, both in Marseille. In March 2013, Ammar Bouras presented his diptych at the Espace Culture of the Université des Sciences et Techniques in Lille 1 as part of the *Rendez-vous d'Archimède* cycle dedicated to nuclear power. Pauliina Salminen, Andrés Jaschek and Bertrand Rigaux also continued their research, no doubt nurtured by the exchange and discussions that had taken place on their own work.

From the inhabitants' point of view, this moving experience almost certainly made them more aware of their place in a constantly changing world. Art, be it figurative, abstract, narrative, poetic, realist or symbolic, raises awareness of the impact of local matters at a global level without necessarily taking itself too seriously. Pascal Lièvre, for instance, examined the issue of geopolitics by singing words by George W. Bush about the axis of evil to the music of Jermaine Jackson, while Sylvie Laliberté used pantomime to question our everyday actions. It is worth noting that this event took place within the unusual context of a presidential campaign marked by the desire for change. This local artistic presence illustrates the conviction that cultural development is only possible when a long term view is taken. Contrary to the major festivities in Lille proscribed by Alain Cambier in *Les Nouvelles d'Archimède* (News of Archimedes)[23], La chambre d'eau has set up long term projects with artists. Simone Cinelli, who also works with 232U theatre company[24], has made regular sojourns in the area over the past six years. Pauliina Salminen and Andrés Jaschek returned to Le Favril with another duo, the Compagnie Peu Importe, consisting of an author/director, Benoît Gontier, and an actress, Tamara Scott Blacud, for a new four-month artistic presence as part of a project initiated by the Conseil Général of the Nord département.

By way of conclusion, let us consider these words taken from *L'envol*: "I landed. It was a bit sad but not really. It's important to know how to move back in order to jump and land better and take off better." Here's to the next campaign, Campagne Vidéo... ■



Dominik Barbier, *Man on fire,* 2011 © Benoît Meneboo

en novembre 2011 et en septembre 2012 qui encadraient donc leur présence à La chambre d'eau. Autre lieu, autre espace, autre dispositif permettant une expérimentation plastique multiple. Samuel Bester et Sophie-Charlotte Gautier qui avaient déjà présenté *L'Envol - Module 1* aux Instants vidéo de Marseille en novembre 2011, poursuivent leurs recherches avec *L'envol - Module 2 - La Machine* et *L'Envol - Module 3 - L'Eclat*, présentés respectivement au 12e festival Images Contre Nature en été 2012 sur La Canebière et aux 25e Instants vidéo en novembre 2012 à La Friche La belle de Mai à Marseille. En mars 2013, Ammar Bouras a présenté son diptyque à L'Espace Culture de l'Université des Sciences et Techniques de Lille 1 dans le cadre du cycle Les Rendez-vous d'Archimède consacré au nucléaire. Pauliina Salminen, Andrés Jaschek et Bertrand Rigaux poursuivent aussi leurs cheminements, nourris sans aucun doute de ces temps d'échanges et de discussions sur leur propre travail.

Du point de vue des habitants, cette expérience sensible les amène sans doute à une prise de conscience raisonnée de leur place dans un monde en mutation constante. L'art par la voie figurative ou abstraite, narrative ou poétique, réaliste ou symbolique permet de sensibiliser à l'impact du local sur le global, sans toutefois se prendre toujours trop au sérieux. Ainsi, Pascal Lièvre aborde la question géopolitique, en chantant des paroles de George W. Bush à propos de l'axe du mal sur une musique pop de Jermaine Jackson ou Sylvie Laliberté utilise le pantomime pour interroger nos gestes quotidiens. Reste à noter que cette manifestation se déroulait dans le contexte singulier de la campagne présidentielle marquée par le désir de change-



ment. Cette présence artistique en territoire illustre la conviction qu'il ne peut y avoir de développement culturel que dans une perspective durable. À l'opposé des grandes festivités lilloises dénoncées par Alain Cambier dans *Les Nouvelles d'Archimède*[23], La chambre d'eau établit un travail dans la continuité avec les artistes. Simone Cinelli qui collabore également avec le 232U[24] séjourne régulièrement depuis six ans sur le territoire. Pauliina Salminen et Andrés Jaschek reviennent au Favril en relation avec un autre binôme, la Compagnie Peu Importe, composée d'un auteur/metteur en scène, Benoît Gontier et d'une comédienne, Tamara Scott Blacud pour une nouvelle présence artistique de quatre mois dans le cadre d'un projet initié par le Conseil Général du Nord.

En guise de conclusion, retenons ces propos tirés de *L'Envol* : « J'ai atterri. C'était un peu triste mais pas vraiment. Il faut savoir reculer pour mieux sauter et atterrir pour mieux s'envoler ». Vivement la prochaine campagne… ●

NATHALIE POISSON-COGEZ

_**1** www.lachambredeau.com/campagnevideo2012.html

_**2** www.instantsvideo.com

_**3**www.zinclafriche.org/dyn/

_**4** École Régionale Supérieure d'Expression Plastique de Tourcoing devenue depuis l'École Supérieure d'Art du Nord-Pas de Calais (Dunkerque-Tourcoing). École Régionale Supérieure d'Expression Plastique (School of Visual Expression) in Tourcoing that has subsequently become the École Supérieure d'Art du Nord-Pas de Calais (Dunkerque-Tourcoing)

_**5** www.baltazars.org

_**6** *Les cahiers de l'atelier Arts-Sciences* N° 6, Hexagone Scène nationale / Atelier Arts-Sciences, Meylan, 2011.

_**7** « Entretien 2 août 2011 », *Les cahiers de L'atelier arts-sciences* N° 6, Hexagone Scène nationale / Atelier arts-sciences, Grenoble, 2011, p.12.

_**8** www.stepp.free.fr

_**9** À noter que le site abrite également la Maison Forestière Wilfred Owen, ancienne maison forestière de l'Ermitage, métamorphosée en 2011 par l'intervention de Simon Patterson dans le cadre du programme Nouveaux Commanditaires mis en œuvre par artconnexion.
The site also houses La Maison Wilfred Owen, the former forest home of l'Ermitage, transformed by Simon Patterson as part of the Nouveaux Commanditaires programme organised by Artconnexion in 2011.

_**10** Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, édition textuel, 2001,p;21.

_**11** Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Editions Delaunay, Paris, 1826, Tome II, p.102 | Stendhal, Rome, Naples and Florence (transl Richard N. Coe) Calder, 1959

_**12** *Vanité à la Tulipe* (2009)

_**13** www.bertrandrigaux.net

_**14** Samuel Bester, *Sylt, Le pays où la terre recule, Das Land wo sich die Erde zurückzieht, The Land where the Ground shrinks*, Cumulus, Éditions du Réel, 2010 | Samuel Bester, Sylt, *Le pays où la terre recule, Das Land wo sich die Erde zurückzieht, The Land where the Ground shrinks*, Cumulus, Éditions du Réel, 2010

_**15** Georges Didi-Huberman, (Freely translated from), *Survivance des Lucioles*, Editions de Minuit, Paris, 2009, p.21

_**16** Commande des Instants vidéo pour la Vitrine de l'Espace Culture sur la Canebière, Marseille en 2011 | An Instants vidéos commission for the window of the Espace Culture on La Canebière, Marseille, in 2011.

_**17** Sophie-Charlotte Gautier et/and Samuel Bester (2010) www.samuelbester.com/Samuel_Bester/La_sieste.html

_**18** Sophie des Deserts, « Irradié pour la France » (radiated for France), *Le Nouvel Observateur*, 20 octobre 2005, n° 2137, p.34

_**19** www.art19.org/ammarbouras/Ammar_Bouras/index.html

_**20** Témoignage de Valentin Muntz rapporté par Benoit Hopquin dans « Essais nucléaires, Les irradié d'In Ekker », *Le Monde*, 19 juin 2009 / Report by Valentin Muntz recounted by Benoit Hopquin in Essais nucléaires, Les irradié d'In Ekker (Nuclear essays, the radiated ones from Ekker), *Le Monde*, 19 June 2009

_**21** Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Flammarion, Paris, 2002, p.19 Freely translated from Paul Ardenne, Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation (Contextual art. Creating art in an urban context, intervening and participating), Flammarion, Paris, 2002, p.19

_**22** Conversation entre Paul Virilio et Raymond Depardon, Fondation Cartier, 1er décembre 2008, site de la fondation Cartier, www.fondationcartier.fr, consulté le 26 février 2009 / Conversation between Paul Virilio and Raymond Depardon, Fondation Cartier, 1 December 2008, website of the Fondation Cartier, www.fondationcartier.fr, consulted on 26 February 2009

_**23** Alain Cambier, « La massification de la culture », *Les Nouvelles d'Archimède* #63, Université des Sciences et Technologies de Lille 1, Villeneuve d'Ascq, avril 2013, p.12-13 / Alain Cambier, « La massification de la culture » (Taking culture to the masses), in *Les Nouvelles d'Archimède* #63, Université des Sciences et Technologies (Lille 1), Villeneuve d'Ascq, April 2013, p.12-13

_**24** Théâtre de Chambre – 232U implanté à Aulnoye-Aymeries www.theatredechambre.com / Théâtre de Chambre – 232U settled in Aulnoye-Aymeries. http://www.theatredechambre.com/

Campagne vidéo#2 - Concordances d'ici ou d'ailleurs
La chambre d'eau. Le Favril. 6-27 mai 2012.
Voir les œuvres et les interviews des artistes sur
www.lachambredeau.com/campagnevideo2012.html

PAR/BY **VINCENT CICILIATO**

DAVID ROKEBY - HAND-HELD

A technological form of perception

"[...] the hand is there. It does not originate from magnetic transmission. What it creates is not a flat apparition in empty space, but a substance, a body - an organised structure."[1]

In 2011, David Rokeby, a pioneer of interactive arts, was invited to Le Fresnoy national studio of contemporary arts in Tourcoing. Every year, the school welcomes internationally renowned artists to supervise and accompany the students with their end-of-degree projects. Each artist-teacher also uses the opportunity to undertake a work of his own. This was the context within which David Rokeby created *Hand-held* (2012)[2], an enigmatic installation that stands a number of widely held assumptions about interactive works on end. It is a poetic study of apparition where technique is used to explore space and the corporeality of the spectator in an intuitive fashion.

HANDS

The approach used here is striking for its austerity, if not almost total absence. Two video projectors are fixed to the ceiling, pointing downwards, sufficiently high to be out of our line of sight. The space is empty but for the black outline projected by the video onto the floor which defines, albeit it in an uncertain manner, a field of action, an *inhabitable* space for spectators. The vision in the distance is even more surprising - that of the spectators' odd behaviour in grappling with the scenic space of the artwork: a strange game of glances,

DAVID ROKEBY - HAND-HELD

La percecption sous forme technologique

***« [...] la main est là. Elle ne procède pas par des passes magnétiques. Ce qu'elle fait naître, ce n'est pas une apparition plate dans le vide de l'air, c'est une substance, un corps, une structure organisée. »*[1]**

En 2011, David Rokeby, artiste et pionnier des arts interactifs, est invité au Fresnoy – Studio national des arts contemporains à Tourcoing. Comme chaque année, l'école accueille des personnalités de renommée internationale dans le but de superviser et d'accompagner l'élaboration des projets d'étudiants. À cette occasion chaque artiste-enseignant est également engagé dans le travail de production d'une œuvre. C'est dans ce cadre que David Rokeby a réalisé *Hand-held* (2012)[2], installation énigmatique qui prend à contre-pied certains attendus généralement acquis aux dispositifs interactifs. Une poétique de l'apparition où la technique est mise au service de l'exploration intuitive de l'espace et de la corporéité du spectateur.

HANDS

Le dispositif marque par son extrême austérité, voir absence. Deux vidéoprojecteurs dirigés vers le sol sont disposés au plafond, assez hauts pour qu'ils disparaissent de notre champ de vision. L'espace est vide. Seule la limite du noir vidéoprojeté sur le sol permet de définir, bien que de façon incertaine, un champ d'action, un espace *habitable* par les spectateurs. Au loin, la vision est encore plus surprenante,



David Rokeby, *Hand-held*. © D. Rokeby

lost in the autistic exploration of their own hands, with something intangible and sacred about it. Invisible presences scattered throughout the work's empty space seem to be grasped, or rather, welcomed.

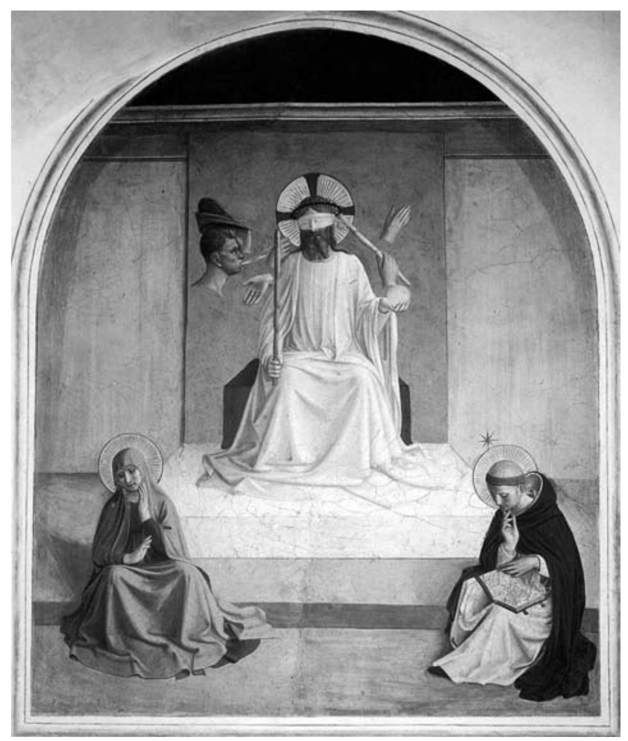
We find ourselves caught up in the game, and reach out to them with our hands, probing the depths of the surroundings. Forms then start to emerge, at first translucent and out of focus, with patches of light gently contouring them *on* and *in* our outstretched palms. Then, by readjusting the height of our arms, the forms begin to take shape – more hands, similar to ours but not exactly identical. In fact, we might easily believe these to be our hands, or, as Georges Didi-Huberman put it, “resemblance through contact”.[3] Here, however, there's no real indexed relationship between the two subjects, no *trace*, but rather, a *coincidence* reinforcing this relationship of identification. For the projected figures have their own autonomy; their numerous movements are all different. One has a key, another plays with a card, strokes an arm, and so on. Each represents a gesture, action or situation that is often banal and found in our everyday behaviour: “Today, we regularly use our hands to navigate virtual commercial, social, political and informational spaces and relationships using touch-screens, mice and keyboards.”[4] The object gives some meaning to the hand; by providing a context, enabling it to communicate. Whether face to face or overlapping, it involves *actions* and *manipulations* on the one hand, and the *passive*

lorsque l'on perçoit l'étrange attitude de ces derniers aux prises avec l'espace scénique de l'œuvre. Curieux jeux de regards, perdus dans l'exploration autistique de leurs propres mains, semblant contenir un je-ne-sais-quoi d'impalpable et de sacré. Paraissant saisir, ou plutôt *accueillir*, d'invisibles présences distribuées dans l'espace vide de l'œuvre.

Alors, on se prête au jeu et on tend nos mains également, perçant la profondeur de l'environnement. Puis, des formes apparaissent. Au début diaphanes et floues. Taches lumineuses épousant délicatement leur masse *sur* et *dans* nos paumes accueillantes. Ensuite, en réajustant la hauteur de nos bras, les formes se précisent. Des mains – encore – similaires aux nôtres, mais pas tout à fait identiques. On pourrait s'y tromper, en croyant voir nos propres paumes s'éclairer, tous simplement. Une « ressemblance par contact » comme pourrait la nommer Georges Didi-Huberman[3]. Mais ici pas de véritable rapport indiciel entre les deux sujets, pas de *trace*, mais plutôt une *coïncidence* qui souligne ce rapport d'identification. En effet, les figures projetées ont leur autonomie. Elles diffèrent, dans leurs actions multiples : porter une clé, manipuler une carte, caresser un bras, etc. À chaque fois un *geste*, une *action*, une *situation* souvent banales qui renvoient à nos comportements quotidiens : « nous avons l'habitude d'utiliser nos mains pour naviguer dans des espaces virtuels, qu'ils soient commerciaux, sociaux, politiques ou relationnels, en nous servant d'écrans tactiles, de souris et de claviers. »[4] L'objet ajoute à la main un degré de signification. C'est lui qui, en la contextualisant, la rend communicante. Un vis-à-vis ou s'enchevêtrent, d'une part *actions* et *manipulations*, de l'autre l'*accueil passif* de la part du spectateur. Or, David Rokeby replace dans la virtualité de l'espace simulé la manipulation concrète des objets. Situation paradoxale dans laquelle le corps ne manipule plus – comme il pourrait le faire au contact d'une interface. Le geste et ses objets sont transférés dans l'image. Le corps concret se résout dans la contemplation passive des manipulations externalisées et abstraites. La virtualité de l'image projetée agit, alors que le corps du spectateur se fait surface.

PROFONDEUR ET « CONTACT »

Hand-held ne présente donc aucune interface. Finalement, l'œuvre se dévoile par l'intrusion du spectateur, par son intervention dans un volume en creux. C'est par là qu'il peut en dévoiler la *profondeur* et la *consistance*. Il l'actualise. Il rend les potentialités de l'espace virtuel – dans ce cas préprogrammé – visibles. Les scènes ou actions représentées sont préalablement disposées dans l'espace – dans ses trois dimensions – par l'intermédiaire du programme informatique. Lorsque le spectateur se met en « contact » avec les schémas préétablis par le logiciel, l'image préenregistrée apparaît. À cette exploration tridimensionnelle de l'œuvre s'en ajoute une deuxième qui est inhérente aux images elles-mêmes. En effet, selon la scène lue, le spectateur a la possi-



Fra Angelico, *Le Christ aux outrages*. Fresque, 1441.

welcome by the spectator on the other. David Rokeby puts the tangible manipulation of objects back into the virtuality of simulated space, creating a paradoxical situation whereby the body no longer manipulates, as it might do upon contact with an interface. The movements and its objects are transferred within the image, the tangible body becoming the passive contemplation of the external, abstract manipulations. The virtuality of the projected image moves, while the spectator's body emerges.

DEPTH AND "CONTACT"

Hand-held therefore provides no interface. The work eventually comes to life revealed when the spectator steps into the empty volume. That's how it reveals *depth* and *density*, updating it. It renders the potentialities of virtual space, which, in this case, are pre-programmed, visible. The scenes and actions depicted are previously arranged within the three-dimensional space via the computer programme. When the spectator comes into "contact" with the blueprint already set up by the software, the pre-recorded image appears. A second way of exploring the work, inherent in the images themselves, is added to this three-dimensional method whereby, depending on the particular scene involved, the spectator can affect it or some of its attributes by moving his hands vertically through space, from top to bottom. This not only allows him to play with the clarity of the objects, but also, on occasion, to influence the sequential reading, image by image. Spatial and

bilité d'agir sur elle et sur certains de ses attributs en effectuant un mouvement vertical de ses mains dans l'espace, de haut en bas. Cela lui permet, non seulement de jouer sur la netteté des objets, mais également, parfois, d'influer sur la lecture de la séquence, image par image. Explorations spatiale et temporelle *coïncident* dans le même mouvement de découverte. Ainsi, une pomme se trouvant au creux d'une main, peut être sectionnée, couche par couche, par le simple ajustement du bras du spectateur, de haut en bas. Ce dernier scanne, par coupes successives transversales, lamelle par lamelle, la profondeur du fruit. Le mouvement inverse permet le retour en arrière de l'action préenregistrée. Comme pour signifier la nature matricielle de l'objet informatisé, contenant en lui l'ensemble de ses potentialités. L'action du spectateur joue dans ce cas la fonction de curseur, naviguant au sein d'une temporalité variable et réversible.

« I FEEL CONNECTED »

Tout comme Bernard Lafargue, on peut alors se demander : « Les nouvelles technologies du XXIème siècle sont-elles des " faiseuses d'anges " ? »[5] Sont-elle axées massivement vers la mise en exergue de présences désincarnées : corps virtualisés, corps holographiés, téléprésence ? La présence comme pur message – les nouvelles technologies faisant office de *transporteur*, de « messager » (*ággelos*, en grec). Du côté de l'interface le spectateur est également analysé à partir de ses attributs discrets, ou du moins non perceptibles à l'œil nu. Par exemple, la Kinect de Microsoft © généralise une approche *auratique* du spectateur, en en désincarnant la substance et en le considérant par sa simple capacité à réfléchir les rayons infrarouges provenant de l'interface.
De ce point de vue, *Hand-held* répond elle aussi au principe d'« *épiphanie* » [epiphania : « ce qui apparait »]. Au-delà de toute considération spiritualiste, l'œuvre joue sur la mise en place d'une expérience du surgissement. Rien d'étonnant que l'artiste, pour décrire son dispositif, mette ce dernier en rapport avec *Le Christ aux outrages*, fresque réalisée par Fra Angelico vers 1441 pour le couvent San Marco à Florence[6]. L'image représente un Christ assis sur un trône central, les yeux bandés, portant une couronne d'épines, une canne en bambou dans sa main droite, un objet jaune dans la gauche (sûrement une éponge imbibée de vinaigre)6. À ses pieds, une Vierge accablée et Saint Dominique le regard plongé dans les Écritures. Ce qui frappe immédiatement en regardant la fresque est la présence de plusieurs corps incomplets autour du Christ. Une tête soufflant – peut-être des injures – et des mains sans corps sont en suspension autour de Jésus. On entrevoit les yeux clos de ce dernier, en dessous de son bandage. Seuls certains attributs des bourreaux sont symbolisés. Les plus significatifs : les mains, avec ou sans bâton, pour ceux qui portent des coups ; le visage et la bouche pour celui qui injurie. Formes volatiles et abstraites qui, en se dé-contextualisant du corps auquel ils sont attachés, deviennent de purs signifiants.

temporal discoveries *coincide* in the same exploratory movement. An apple, for instance, held within the palm of the hand, can be cut, layer by layer, as the spectator gradually lowers his arm from top to bottom. As he does so, the spectator scans the fruit's depth, sliver by sliver, in successive transversal slices. The opposite movement reverses the pre-recorded action, as if to point out the matrix nature of the computerised object which contains all its potentialities within itself. The spectator's movement, in this instance, plays the role of a cursor navigating its way through a variable and reversible time frame.

"I FEEL CONNECTED"

Like Bernard Lafargue, we can therefore ask ourselves: "are the new technologies of the 21st century 'makers of angels'?"[5] Are they largely focused on bringing disembodied presences to the fore – virtual bodies, hologram bodies and screen presences? Presence as the embodiment of a message, with new technologies acting as transporters or messengers (*ággelos* in Greek). On the interface side, the spectator is also analysed according to those of his characteristics that are discreet, or at least not visible to the naked eye. Microsoft's Kinect©, for example, widens the spectator's sense of *otherworldliness* by disembodying the substance and looking at it solely in terms of its ability to reflect the infrared rays coming from the interface.

In this respect, *Hand-held* also echoes the "epiphany" principle (epiphania: that which appears). In addition to any spiritualist consideration, the work plays with creating a sense of *sudden uprising*. It's not really surprising therefore that the artist, when describing his method, compares it with Fra Angelico's fresco *The Mocking of Christ*, created for the Convent of San Marco in Florence around 1441.[6] The image depicts Christ seated on a central throne, blindfolded and wearing a crown of thorns, with a bamboo stick in his right hand and a yellow object in the left (almost certainly a sponge soaked in vinegar).[7] At his feet sits the Virgin, overwhelmed, and St Dominic buried in the Scriptures. What is immediately striking about the fresco is the presence of several bits of bodies around the figure of Christ: a head blowing (insults, maybe), and several pairs of hands. Christ's closed eyes are just visible through his blindfold. And some of an executioner's attributes are symbolised, the most important being the hands, with or without a stick, representing those who bear the blows, and the face and mouth representing the person insulting. These volatile, abstract forms, when removed from the bodies to which they are attached, become pure symbols.

While the symbolic relationship between the figures in the scene – one of executioner and victim – is not present in David Rokeby's work, he nonetheless explores the experience of what we might qualify as a "periphery presence", a sort of proxemy[8] of touch, without any real physical contact.



David Rokeby, *Realidad Elastica*, Laboral - Centro de Arte y Creación Industrial (Gijon, Espagne), 2013. © D. Rokeby

Bien que les rapports symboliques entre les personnages de la scène – rapports bourreaux/victime – ne soient pas présents dans l'œuvre de David Rokeby, celui-ci explore également une certaine expérience de ce que nous pourrions qualifier une « présence périphérique », une certaine proxémie[8] du toucher, sans un réel contact tangible. Dans *Le Christ aux outrages* de Fra Angelico, cela passe par la capacité de Jésus à percevoir, les yeux clos, la manifestation et la tension sensible des bourreaux anonymes qui l'entourent. Dans *Hand-held*, cela s'effectue par l'étrange sensation de toucher perçue lorsque l'image apparaît sur nos mains. Image intangible, mais paradoxalement *tactile* et *épidermique*, qui se manifeste par la sensation de chaleur que l'on ressent lorsque celle-ci se dévoile. D'une certaine façon, la chaleur subtile du flux lumineux nous rend l'objet représenté tangible. Un *contact* presque imperceptible, mais suffisant pour souligner la rencontre, la *coïncidence* entre *virtualité* et *actualité*.

Phénomène récurrent dans les travaux de David Rokeby. Par exemple dans *Very Nervous System* (1990), œuvre interactive sonore, dans laquelle le spectateur peut manipuler avec ses propres mouvements des événements musicaux, par un simple système de capture gestuelle. L'artiste parle de l'étrange sensation produite lors d'une utilisation prolongée du dispositif, à savoir la formation d'une sensibilité accrue aux bruits environnants, et se répercutant de

In Fra Angelico's *The Mocking of Christ*, it occurs through Christ's ability to perceive the presence and palpable tension of the anonymous executioners surrounding him with his eyes closed. In Hand-held, this occurs via the strange sensation of touch that is felt when the image appears on our hands. An intangible but paradoxically *tactile* and *epidermic* image that expresses itself as a warm sensation felt when the latter is revealed. In some senses, the slight warmth of the projected light renders the object depicted tangible – a contact that is almost imperceptible, but sufficient to underline the encounter or coincidence between virtuality and the present.

This is a recurring phenomenon in David Rockeby's work. *Take Very Nervous System* (1990), for example, an interactive acoustic work in which the spectator can manipulate the musical happenings by his own movement which is picked up by a simple motion captor system. Rockeby refers to the strange sensation that is produced when this device is used for a prolonged period of time, namely a heightened sensitivity to surrounding noise which has a knock on effect on the skin of the spectator's whole body: "An hour of the continuous, direct feedback in this system strongly reinforces a sense of connection with the surrounding environment [...] walking down the street afterwards, I feel connected to all things".[9] A synaesthetic sensation that occurs with the creation of appropriate technological circuits. In this instance, it is technology that is the necessary condition for this experience. Or, as Pierre-Damien Huyghe points out in *Art et industrie* (1999), "technique is (...) what enables something to occur where previously it did not."[10] And here is Rokeby's plan: to transmit the private and inexpressible experience of his own subjectivity, technique being the necessary, original condition for this *transmission*. Yet again, *Hand-held* allows the artist to question the phenomenological implications of technologies (in this instance, interactive) within the shaping and reception of an artwork. This is a poetic game in which technique takes a back seat in order to help the spectator explore the space around him and his own presence in the world, experiencing them with his senses. ■

façon épidermique sur le corps entier du spectateur : « une heure de cette continue et directe rétroaction au sein de ce système accroît fortement le sentiment de connexion avec l'espace environnant », « en marchant par la suite dans la rue, l'on se sent connecté à toute chose »[9]. Sensation synesthésique qui passe par la création des circuits technologiques pertinents pour la mise en place de l'expérience esthétique. La technologie étant dans ce cas la condition nécessaire à cette expérience. Comme l'indique Pierre-Damien Huyghe dans *Art et industrie* (1999), « la technique est [...] ce qui permet qu'ait lieu quelque chose qui n'avait pas encore eu lieu »[10]. Et voici le dessein de Rokeby : transmettre l'expérience intime et inexprimable de sa propre subjectivité, la technique étant dans ce cas la condition nécessaire et inédite de cette transmission. *Hand-held*, permet encore une fois à l'artiste d'interroger les implications phénoménologiques des technologies – dans ce cas interactives – dans les processus de mise en forme et de réception de l'œuvre artistique. Jeu poétique, où la technique s'efface et se met au service du spectateur et de l'exploration et l'expérimentation sensible de l'espace qui l'environne, et de sa propre présence au monde. ●

VINCENT CICILIATO
Maître de conférences en "Arts Numériques", à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Vincent Ciciliato mène également une activité d'artiste, ce qui lui a permis d'intégrer, entre 2010 et 2012, le cursus pédagogique et de création du Fresnoy - Studio national des arts contemporains.

_**1** Henri Focillon, « L'éloge de la main », dans *La vie des formes*, P.U.F., 1934, 2000, p.215.

_**2** L'œuvre a été exposée pour la première fois en 2012, lors de Panorama 14, exposition annuelle des travaux réalisés par les étudiants et artistes du Fresnoy – Studio national des arts contemporains | The work was first exhibited in 2012 at Panorama 14, the annual exhibition of the work of the students and artists of Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains (www.panorama14.net/179/hand-held-panorama-14)

_**3** Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

_**4** David Rokeby, texte de présentation de *Hand-held*, à l'adresse David Rokeby, introductory text for *Hand-held*, at : www.panorama14.net/179/hand-held-panorama-14.

_**5** Bernard Lafargue, « Le double jeu du virtuel », in *Anges et chimères du virtuel, Figures de l'Art* 6, Revue d'études esthétiques, PUP, 2002, p.16.

_**6** Voir la description de l'œuvre, sur le site de l'artiste | See the description of the work on the artist's website: www.davidrokeby.com/handheld.html.

_**7** Attributs faisant partie des *Arma Christi*, instruments de la passion du Christ Some of the attributes of *Arma Christi*, the instruments of the passion of Christ.

_**8** Distance physique entre deux individus engagés dans une action. Cf. Edward T. Hall, *La dimension cachée* [1966], Paris, Seuil, 1971 Physical distance between two individuals engaged in an action. Cf. Edward T. Hall, *The Hidden Dimension* [1966], Anchor, 1990.

_**9** « An hour of the continuous, direct feedback in this system strongly reinforces a sense of connection with the surrounding environment », « walking down the street afterwards, I feel connected to all thing », David Rokeby, « The Construction of Experience : Interface as Content », disponible à l'adresse | available on www.sfu.ca/~jtoal/papers/Rokeby%20ConstructionofExperience.pdf.

_**10** Pierre-Damien Huyghe, *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus*, Circé, 1999, p.23.

PAR/BY **JULIE CRENN**

BENJAMIN OTTOZ

Ruminations

In September 2012, Benjamin Ottoz joined a workshop-project at la malterie in Lille in order to develop a proposal for the museum La Piscine in Roubaix. The aim of the workshop-project was to accompany the region's artists in their need for occasional workspace in order to realise their own projects, be it a work of art or an exhibition. As Benjamin Ottoz had his own exhibition project, a dialogue was soon established between the two venues. *Hiérarchie* (Hierarchy) presents an installation made up of three pieces created in relation to the site, its history and the local context[1].

THE SPACE IN-BETWEEN

Benjamin Ottoz's artistic process relies upon the concept of "the space in-between". This concept emerged during the 1990s in the writings of Postmodern theorists and, more specifically, authors involved in the development of postcolonial theories. Homi K. Bhabha sums it up well: "These 'in-between' spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation [...]."[2] It is therefore a question of observing, manipulating and questioning the interstices in our past, our societies, and our social, political and economic backgrounds, opening up new domains and relationships, as well as theoretical and visual offshoots – alternative spaces where criticism and reflection can be forceful and unsettling. Benjamin Ottoz takes hold of this concept, adding a new dynamic and a perceptible perspective. As he explains: "The 'space in-between' is an intuition, a state of the work that I am seeking. It involves bringing to the fore that which structures and connects – a dialectic desire of works and artists. The "space in-between" is also the immaterial place where a thought suddenly crops up, made of shapes and images, that is not quite a language but which seeks to start up a dialogue. I mean a multi-layered,

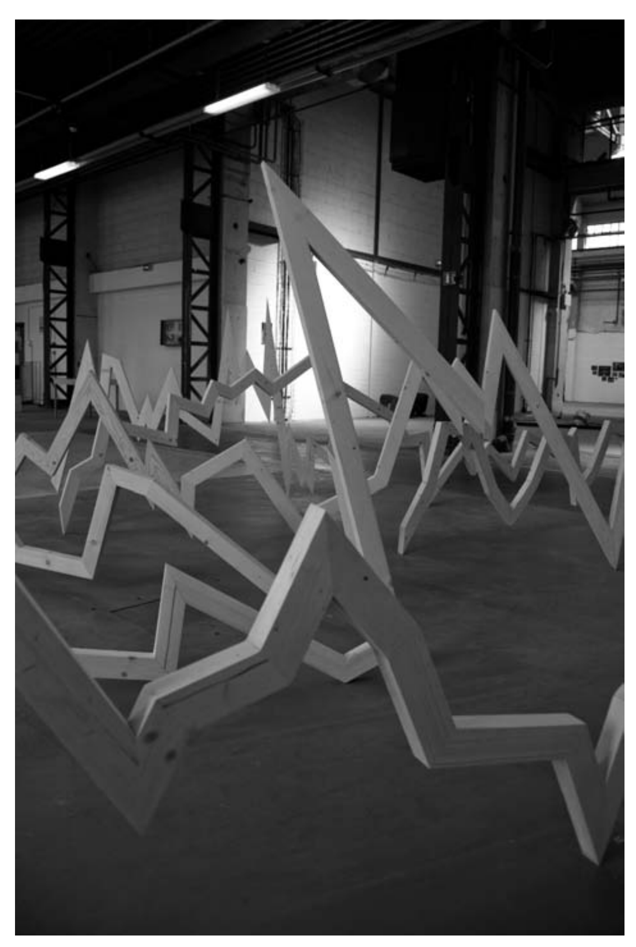
BENJAMIN OTTOZ

Ruminations

En septembre 2012, Benjamin Ottoz intègre un Atelier-Projet de la malterie (Lille) afin de développer une proposition pour le musée La Piscine à Roubaix. L'objectif de l'Atelier-Projet est d'accompagner les artistes de la région dans leur besoin ponctuel d'espace de travail pour la réalisation d'un projet comme une œuvre ou une exposition. Comme l'artiste avait un projet d'exposition personnelle, un dialogue entre les deux lieux s'est établi. Hiérarchie présente une installation formée de trois pièces pensée en fonction du site, de son histoire et du contexte local[1].

ESPACE-ENTRE

La pratique artistique de Benjamin Ottoz s'appuie sur le concept de l'espace-entre. Ce dernier est notamment apparu au cours des années 1990 dans les écrits des théoriciens postmodernes et plus particulièrement des auteurs inscrits dans le développement des théories postcoloniales. Ce sont d'ailleurs les ouvrages d'Homi K. Bhabha qui l'ont le mieux défini : « Ces espaces "entre-deux" offrent un terrain pour élaborer des stratégies d'individualité et de représentations communes initiant des signes nouveaux de la différence culturelle et des sites innovateurs de collaboration et de contestation. »[2] Il s'agit alors d'observer, de manipuler et de questionner les interstices de nos histoires, de nos sociétés, de nos contextes sociaux, politiques, économiques, pour ouvrir de nouveaux territoires, de nouvelles relations, ainsi que des décrochages théoriques et plastiques. Des espaces alternatifs où la critique et la réflexion puissent être percutantes et troublantes. L'artiste s'approprie le concept tout en lui apportant une nouvelle dynamique et une optique sensible. Il explique : « L'espace entre est une intuition, un état de l'œuvre que je cherche. Il s'agit de mettre en avant ce qui articule ce qui connecte, une volonté dialectique des œuvres, des artistes. L'espace-entre est aussi l'endroit immatériel où



Benjamin Ottoz, *Le Cours de l'Expérience*, bois, différentes dimensions, 2011 © B. Ottoz.

hybrid, dialectic desire of the work and the artist – a particular mastery of the semantic flow that emanates or necessarily exudes from every artefact."[3]

The "space in-between" premise supposes an opening up of the viewer's rapport with the work of art. In this respect, Benjamin Ottoz does not restrict himself to a single technique or medium, but rather, his projects make use of a new format every time. He readily switches from painting to sculpture, photography or even installations, using this diversity to comment on our everyday relationship with different representational fashions: what they show, tell, keep quiet about, lie about, sell, (mis)inform, teach and manipulate in us. Their purposes are infinite and it is difficult, nowadays, to decode this constant flow. We are bombarded with it every day, not only via our screens (computers, mobile telephones and tablets), with images that are mobile, transportable and dispos-

surgit une pensée faite de formes, d'images, qui n'est pas exactement un langage mais qui veut entamer, tenter un dialogue. J'entends une volonté polysémique, hybride et dialectique de l'œuvre et de l'auteur, une certaine maîtrise du flux sémantique qui émane, qui transpire nécessairement de tout artefact. »[3]

Le postulat de l'espace-entre implique un décloisonnement du rapport à l'œuvre. En ce sens, l'artiste ne s'astreint pas à une technique ou à un medium particulier, bien au contraire, ses projets convoquent chaque fois un nouveau format. Il utilise aussi bien le dessin, la peinture, la sculpture, la photographie ou encore l'installation. Une diversité qu'il met au service d'une lecture critique de notre relation ordinaire aux modes de représentations : ce qu'ils nous montrent, nous disent, nous taisent, nous mentent, nous vendent, nous (dés)informent, nous apprennent, nous manipulent. Leurs fonctions sont infinies et il est aujourd'hui difficile d'en décrypter le flux permanent. Nous en sommes chaque jour inondés, à la surface de nos écrans bien sûr (ordinateurs, téléphones, tablettes, les images sont mobiles, transportables, jetables), mais aussi sur les pages de nos journaux, des magazines, sur les écrans plasma dans le métro, sur des panneaux le long des routes, sur les murs dans la rue. Tous les types d'affichages et de supports véhiculent ce flux que Benjamin Ottoz examine avec attention et défiance.

TRAHISON DES IMAGES

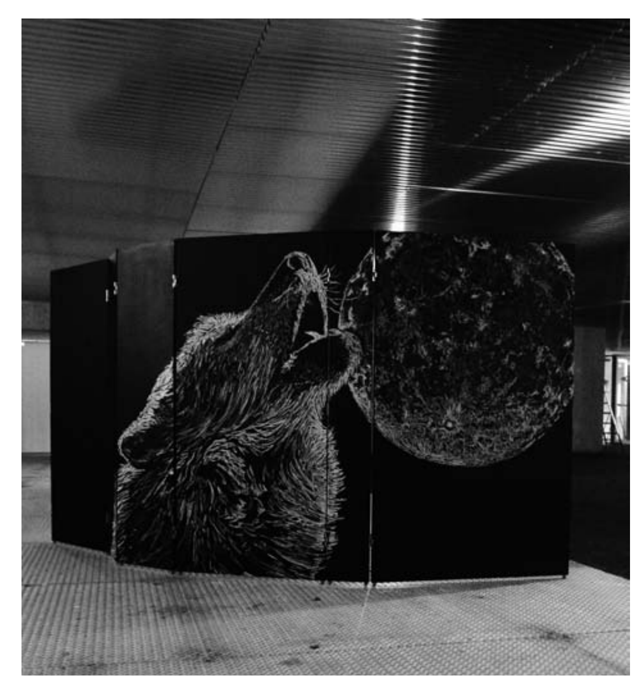
En 2008, il débute une série de dessins réalisés sur un grand paravent noir. « Un objet hybride, entre le tableau noir d'école, le paravent, le retable. Un objet mobile qui accueille des images d'archives en noir et blanc. » Plié et déplié dans l'espace d'exposition, sa surface est recouverte de peinture noire à tableau, sur laquelle Benjamin Ottoz dessine, efface et redessine à la craie. Il y reproduit des visuels d'archives récoltés dans des livres, des journaux ou bien sur Internet. Une dialectique est instaurée entre les deux faces du paravent. Par exemple, *Paravent n°3 "*Loup pour l'Homme*"* - (2010) représente d'un côté un loup hurlant à la lune, image kitsch par excellence ; de l'autre, la célèbre photographie de Neil Armstrong venant de planter le drapeau américain dans le sol lunaire. Les deux scènes dialoguent de manière absurde. Les dessins sont fragiles, éphémères, le tableau est effacé puis réactivé à l'image de l'Histoire dont le récit n'est pas figé, fixé. Avec une même perspective, il réalise *Le Cours de l'expérience* (2011), une sculpture qui se déploie dans l'espace. Il s'agit de sept répliques de graphiques en bois. « Un mode de représentation qui travaille à partir du réel, on parle d'indices statistiques, de chiffres qui partent d'une enquête scientifique, qui veulent coller au réel et en rendre compte. » Ces derniers ont été générés selon des calculs, des statistiques et des chiffres provenant de contextes séparés : soldats américains morts en Irak entre 2003 et 2008, chômeurs en France entre 1999 et 2009, cotes des artistes

able, but also via the pages of our newspapers and magazines, plasma screens in the underground, roadside hoardings and street walls. All manner of display and media convey this flow which Benjamin Ottoz examines with attention and mistrust.

BETRAYAL OF IMAGES

In 2008, Benjamin Ottoz embarked upon a series of drawings created on a large black screen, *Paravent*. For him, it was "a hybrid object somewhere between a school blackboard, a folding screen and an altarpiece – a mobile object that received archive images in black and white." It appears folded and unfolded within the exhibition, its surface covered with blackboard paint which Benjamin Ottoz draws on in chalk, rubbing out and redrawing at will. He copies images from books, newspapers and even off the internet, creating a dialectical discussion between the two sides of the screen. *Paravent n°3 (Loup pour l'Homme* (Wolf for Man, 2010), for example, depicts the ultimate kitsch image of a wolf howling at the moon, on one side, and, on the other, the famous photograph of Neil Armstrong standing beside the American flag he has just planted on the moon. The two scenes speak to each other in an absurd fashion. The drawings are fragile and ephemeral, and the blackboard is rubbed out and then recalled in the same way as History, the recounting of which is far from fixed or frozen. *Le Cours de l'expérience* (The path of experience, 2011), a sculpture that unfolds in space, is created along the same lines. It consists of seven replicas of wooden graphs. "A representational method that works with reality, statistical indexes, figures based on scientific enquiry, wanting to latch onto reality and take it into consideration." These graphs were made from calculations, statistics and figures derived from a variety of sources: the number of American soldiers who died in Iraq between 2003 and 2008; unemployment figures in France between 1999 and 2009; prices fetched by artists Joseph Beuys and Frank Stella; and even the "subjective well-being" index in Germany between 1975 and 2005. Individuals have become figures, steep graphs, averages, economic, political and commercial variables. The graphs are made of wood, a material endowed with physicality: "it possesses its own organic design that testifies to a length of time or temporality."[4] While we should not forget that wood is a raw material that is quoted on the stockmarket and has a disastrous ecological cost, it is also a natural, organic, domestic material, endowed with a reassuring nature.

Benjamin Ottoz is interested in the deceptive nature of images, and invites the viewer to be both wary and aware of the various manipulations to which he/she may be subjected on a daily basis. *Printemps* (Spring) 2011, is a series of eight photographic weavings, 10 x 15 cms in format. Within this modest but standard format, ten photographic strips are interwoven with fifteen others, featuring images of smoke, faces, movement, individuals, crowds and fragments of places. The succession of cropped, mixed up images makes our reading



Benjamin Ottoz, *Paravent n°3 "Loup pour l'homme"*, bois, peinture noire à tableau, dimensions variables, 2010 © B. Ottoz.

Joseph Beuys et Frank Stella ou encore indice de « bien-être subjectif » en Allemagne entre 1975 et 2005. Les individus sont devenus des chiffres, des graphiques aux formes abruptes, des moyennes, des arguments économiques, politiques et commerciaux. Les graphiques sont en bois, un matériau doté d'un caractère physique, « il possède un dessin propre, organique, qui témoigne d'une durée, d'une temporalité. »[4] S'il ne faut pas oublier qu'il est une matière première subissant un cours boursier et un coût écologique désastreux, le bois est aussi un matériau naturel, organique, familier, doté d'un caractère rassurant.

L'artiste s'attache au caractère trompeur des images, il invite le regardeur à une méfiance et à une prise de conscience des différentes manipulations que nous pouvons subir quotidiennement. Il réalise une série de huit tissages photographiques intitulée *Printemps 2011*. Ils sont chacun au format 10x15, un format commun. Au creux de ce format modeste, dix bandes photographiques sont tressées avec quinze autres bandes. Les images figurent de la fumée, des visages, du mouvement, des individus, des foules, des fragments de lieux. La succession de recadrages rend la lecture des images difficile, elles s'entremêlent. Pourtant le titre nous donne un indice, il nous amène vers les révolutions arabes, mais aussi vers des actualités parallèles comme le tsunami au Japon, la catastrophe nucléaire qui en a découlé et le conflit armé en Côte d'Ivoire. L'actualité est tressée, les

of these eight pieces difficult. Their title, however, provides us with a clue, hinting at Arab revolutions as well as concurrent news topics such as the tsunami in Japan and the ensuing nuclear catastrophe, and the armed conflict in the Ivory Coast. The news is woven, with geographical zones, challenges, emergencies and contexts all muddled up. Printemps is a decorative depiction of the mediatised swamp in which we find ourselves, the weaving technique evoking ways of making houses, baskets, covers and even clothes. Images of the planet's hot spots are conveyed to us on our screens without any real analysis or verification of sources, authors, sponsors, etc. "The weavings create confusion and overlap which here creates a hybrid, in-between space. Chimeric objects translate a surplus of information which is difficult, if not impossible, to interpret." The artist replies to the immediacy of information and hurried images by creating a photographic object produced with a technique derived from artisanal practices which, in turn, creates displacement and resistance.

HIERARCHY

It was precisely by creating displacements and a system of relationships that Benjamin Ottoz came up with the idea for his exhibition for La Piscine, in Roubaix, entitled *Hiérarchie.* Three works speak to each other across the surface of the museum's central pool. Each of these elements refers to the venue's history, its present, its architecture and its environment, as well as its social and economic context. They unfurl in a line dialoguing with space as it draws the eye into the distance, but also as a wave breaking over the Art Deco architecture and a group of the museum's sculptures. These sculptures surround the installation like a petrified audience observing what is happening in front of it. The work is read in rebounds. Shed begins by evoking an ebb, a wave with geometric contours, recalling the jagged rooftops of the area's factories. La Piscine (lit. "swimming pool") was previously at the centre of an industrial textile complex that no longer exists, and had a hygiene function, as the workers came to wash there. It formed part of the workers' daily environment. By looking to the social history and architectural reality of the place, especially its Art Deco style, the artist is reviving an asymmetric, non-functional and hybrid aspect, symbolising the place of production. The wax bust of a man is partly immersed in the water, his head tipped back, looking up at the sky. His eyes are closed, plunged in a worried state where memory, pain, introspection and death intermingle. But who is he? He's Micha Daniel Métode (his name has become the title of the work), one of the museum's employees. He and Benjamin Ottoz shared their respective pasts with each other, which led to the creation of a mould of Micha's bust that could be included in the line of perspective linking a study of Le Piscine's work and past. Before working for the museum, Micha Daniel Métode was an artist-cum-musician, and the presence of his bust in the middle of the pool enables a status change. Moving from museum employee to a work of art, the



Benjamin Ottoz, *Hiérarchie.* Installation in-situ 2013, *Micha Daniel Métode, employé du Musée*, cire, 70x45x28 cm © B. Ottoz

zones géographiques, les enjeux, les urgences et les contextes sont mélangés. *Printemps 2011* est une représentation de type ornemental (la technique du tissage nous renvoie à la fabrication d'habitats, de paniers, de couvertures ou encore de vêtements) du marais médiatique dans lequel nous sommes immergés. Des images des points chauds de la planète nous parviennent sur nos écrans, sans véritable analyse, sans vérification des sources, des auteurs, des commanditaires etc. « Les tissages matérialisent une confusion, un chevauchement, il s'agit bien ici d'un espace entre, un espace hybride. Ce sont des objets chimériques traduisant un surplus d'informations dont la lecture est rendue difficile, voire impossible. » À l'immédiateté de l'information et des images précipitées, il répond par la fabrication d'un objet photographique produit grâce à une technique issue des pratiques artisanales. Un déplacement et une résistance sont créés.

HIÉRARCHIE

C'est justement en créant des déplacements et un système de relations que Benjamin Ottoz va penser l'exposition Hiérarchie pour le musée La Piscine à Roubaix. À la surface de l'eau du bassin, il déploie une installation formée de trois





Benjamin Ottoz, *Hiérarchie*. Installation in-situ 2013 : *Capital*, plâtre, peinture noire - Shed, bois,inox, 16x2,80m © B. Ottoz

artist offers a disturbing vision of posterity. During the exhibition, a double presence existed whereby viewers might well encounter Micha at work in the museum, as well as his portrait, the stamp of his presence, in the pool. This space-time coexistence between the man and his image also embodies the venue today and its metamorphosis.

The installation continues with *Capital*, a pile of small plaster pyramids painted black – an accumulation of an ideal form symbolising the norm that here, adds up to an amorphous heap. The triangular form illustrates the hierarchical organisation established by the world of work, indicative of the dominant relationship between the top and the bottom, which leads to a vertical reading of our society. The pile also clearly echoes the slag heaps and piles of coal dotted about the surrounding landscape. The installation as a whole is a visual study of different forms of sculpture, with the artist choosing to use three different techniques here: the first is similar to an architectural model, the second is a wax mould (a traditional technique that echoes the surrounding sculpture collection), and the third draws upon a more primitive style, similar to collage, that of assembling form. Above all,

pièces qui dialoguent entre elles. Chacune convoque l'histoire du lieu, son présent, son architecture, son environnement, mais aussi son contexte social et économique. Elles se déclinent en formant à la fois une ligne de perspective dialoguant avec l'espace, mais aussi une vague qui vient s'immiscer dans l'architecture Art déco et un groupe de sculptures de la collection du musée. Ces dernières bordent l'installation, tel un public pétrifié contemplant ce qui se joue devant lui. La lecture de l'œuvre s'opère par rebonds. *Shed* évoque un flux, une vague aux contours géométriques. L'œuvre est une citation architecturale rappelant les toitures en dents de scie qui couvrent les usines. Auparavant, la piscine était au centre d'un complexe industriel textile aujourd'hui disparu. Elle avait une vocation hygiéniste puisque les ouvriers venaient s'y laver. Elle faisait donc partie du quotidien des travailleurs. En s'appuyant sur l'histoire sociale et la réalité architecturale du lieu (notamment son style Art déco), l'artiste restitue un fragment asymétrique, non fonctionnel et hybride. Il symbolise le lieu de production.

Dans l'eau, un buste en cire d'un homme est semi-immergé, sa tête est dirigée vers le ciel. Ses yeux sont clos, il semble plongé dans un état trouble où souvenir, douleur, introspection ou mort s'entremêlent. Qui est-il ? Il s'agit de Micha Daniel Métode (son nom est devenu le titre de la pièce), un employé du musée. Les deux hommes ont partagé leurs histoires respectives. Un échange qui a abouti à la réalisation d'un moulage de son buste afin de l'inclure dans cette perspective liant une réflexion sur le travail et sur l'histoire du lieu. Avant d'être agent pour le musée, Micha Daniel Métode était artiste musicien, son buste trônant au centre du bassin active un déplacement de statut. D'employé de musée à œuvre d'art, l'artiste propose une troublante évocation d'une possible postérité. Pendant la durée de l'exposition, une double présence est constituée, le visiteur peut à la fois croiser l'homme au travail dans les salles du musée, ainsi que son portrait, l'empreinte de sa présence. Cette coexistence spatio-temporelle entre l'homme et son image incarne également le présent du lieu, sa métamorphose.

L'installation se prolonge avec *Capital*, un amas de petites pyramides en plâtre peintes en noir. L'informe est engendré par l'accumulation d'une forme idéale symbolisant la règle et la norme. La forme triangulaire témoigne de l'organisation hiérarchique instaurée par le monde du travail, elle représente un rapport de domination entre le sommet et la base. Elle induit ainsi une lecture verticale de notre société. L'amas fait évidemment écho aux terrils, aux tas de résidus miniers qui jalonnent les paysages de la région.

L'ensemble de l'installation est une réflexion plastique portée sur les variations possibles de la sculpture puisque l'artiste utilise trois techniques : la première s'apparente à la maquette architecturale, la seconde est un moulage en

Hiérarchie is an interpretation of an absurd production chain. It operates in rebounds, echoing the place's history, and its creation is therefore both symbolic and semantic.

In this sense, the small black stacked up pyramids appear to be the product of Shed (the place of production), with man, his eyes closed, seemingly powerless between the two poles. The artist questions man's status within the way work is organised, which he himself invented. He strikes us as fragile and overwhelmed, and as such, the installation can be seen as an evocation of the consequences of the industrial crisis that hit the region during the 1970s, of which the game of delocalisation is the current reflection. The man's closed eyes and weakened posture echo the violence suffered by workers in the factories that are still being closed down today. Output and profit take precedence, as a result of which man is discredited, scorned and humiliated by the cogs of a blind mechanism of which he is both creator and victim.

As Benjamin Ottoz's varied proposals indicate, context (social, economic, media and geopolitical) is instrumental to the creation of his work. He explains that his in an art of rumination, as formulated by Friedrich Nietzsche: "To be sure, one thing is necessary above all if one is to practice reading as an art in this way, something that has been unlearned most thoroughly nowadays [...] something for which one has almost to be a cow and in any case not a 'modern man': rumination."[5] The artist crosses references, contexts and histories to generate alternative readings that are interlinked and have more than one meaning. He opens doors, soaks up the atmosphere of the place and ruminates over references, images and stories of the past to produce new breaches, "resonance weavings". They incite awareness and the envisaging of a situation from an unexpected and often disturbing angle. ■

_**1** Exposition du 8/12/12 au 6/01/13 pour le XIIème Arbre de Noël de La Piscine, Roubaix.

_**2** Homi K. Bhabha, « Beyond the Pale : Art in the Age of Multicultural Translation », dans Elisabeth Sussman, Thelma Golden, John G. Hanhardt et Lisa Phillips, eds., *1993 Biennial Exhibition*, New York, Whitney Museum of American Art en association avec Harry N. Abrams Inc., 1993, p.63.
Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, 1994.

_**3** Sauf mention contraire, les citations de l'artiste sont toutes extraites de : *Benjamin Ottoz, Espace-entre*, Université Lille 3 (mémoire de Master 1, Création et études des arts contemporains).
Unless otherwise mentioned, all the artist's quotes are taken from:
Ottoz, Benjamin, *Espace-entre*, Études et Création des Arts Contemporains, University of Lille 3 (*The Space in-between*; masters' thesis, department of contemporary arts studies, Lille University).

_**4** Conversation avec l'artiste, mars 2013.
Conversation with the artist, March 2013.

_**5** Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la Morale*, Paris, Flammarion, 1990, p.62.
Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals* (trans. Walter Kaufmann), Random House, Toronto, 1969.

cire (une technique traditionnelle qui résonne avec la collection de sculpture environnante), et la troisième fait appel à une gestuelle plus primitive, proche du collage, de l'assemblage de forme. *Hiérarchie* est avant tout une relecture d'une chaîne de production rendue absurde. Son fonctionnement se fait par rebonds, en écho à l'histoire du lieu, sa production est alors symbolique et sémantique.
En ce sens, les petites pyramides noires entassées apparaissent comme le produit de *Shed* (le lieu de production), entre les deux pôles, l'homme aux yeux fermés semble impuissant. L'artiste pose la question du statut de l'homme dans sa propre invention de l'organisation du travail. Il nous parait fragile et accablé, en ce sens l'œuvre peut être comprise comme une évocation des conséquences de la crise industrielle qui a frappé la région au cours des années 1970 et dont le jeu des délocalisations en est l'actuel reflet. Les yeux fermés et la posture affaiblie de l'homme traduisent la violence subie par les ouvriers des usines dont les portes continuent de fermer aujourd'hui. Parce que la production et le profit priment, l'humain est déconsidéré, bafoué et humilié par les rouages d'une mécanique aveugle dont il est à la fois l'auteur et la victime.

À travers les différentes propositions de Benjamin Ottoz nous comprenons que le contexte (social, économique, médiatique, géopolitique) joue un rôle moteur dans la réalisation de ses œuvres. Il explique qu'il pratique un art de la rumination, telle qu'elle est énoncée par Friedrich Nietzsche : « Certes, pour élever ainsi la lecture à la hauteur d'un art, il faut posséder avant tout une faculté qu'on a précisément le mieux oublié aujourd'hui [...], d'une faculté qui exigerait presque qu'on ait la nature d'une vache et non point en tous les cas, celle d'un homme moderne : j'entends la faculté de ruminer. »[5] L'artiste croise les références, les contextes et les histoires pour générer des lectures alternatives, relationnelles et polysémiques. Il ouvre des portes, s'imprègne d'un milieu, rumine les références, les images, les histoires pour produire de nouvelles brèches, des « tissages de résonances ». Elles incitent à des prises de conscience et à envisager une situation d'un angle inattendu et souvent troublant. ●

JULIE CRENN
Docteure en histoire de l'art, Julie Crenn collabore régulièrement avec plusieurs revues critiques comme *Artpress*, *Laura*, *Africultures*, *Inferno* ou *Ligeia*. Commissaire d'exposition, elle a récemment présenté l'exposition *Tracés* à la galerie Lot10 (Bruxelles).

ESPACE DE RÉFLEXION

THOUGHT SPACE

WHEN CRIME DOESN'T PAY: COMMENTS ON THE EXHIBITION

QUAND LE CRIME NE PAIE PAS : REMARQUES SUR L'EXPOSITION

PAR/BY NICOLAS BOUTAN

When crime doesn't pay: comments on the exhibition

BY **NICOLAS BOUTAN**

Since the early years of this century, the role of exhibition curators and commissioners has been one of the most recurrent *leitmotivs* of the contemporary art world.[1] Just as the Princess Palatine Elisabeth Charlotte chronicled the intrigues at the court of Louis XIV in her famous letters, so too the controversy over whether to designate the role of commissioners or curators with the status of "author" or "artist" has fed news columns pointing out their ascendancy over artists and their work.[2] To the extent that Louise Poissant identified a shift in interest with regard to the Venice Biennial: "Furthermore, for the past decade, people have been coming here to see the selection made by those star artist-curators responsible for staging big-time exhibitions whom Daniel Birnbaum refers to as *cultural impresarios*, in order to question the pertinence of their choice of theme, works and hanging."[3]

While this debate is still topical, it has worn a little thin or at least been overtaken by countless examples of artist and/or collectives borrowing a few habits from curators themselves, as well as the eagerness of artists to work together with curators who will take care of them and their work. Still in Venice, take the example of Ami Barak, joint curator for the Rumanian pavilion during the 54th Biennial in 2011. When he invited artists Ion Grigorescu, Anetta Mona Chisa and Lucia Tkacova to participate, he almost certainly did not imagine that Chisa and Tkacova would cover the inside walls of the pavilion with phrases criticising the whole biennial system. Somewhere in-between support and power struggle, curating has become a crime of passion, open to condemnation, but also a forthright declaration, along the lines of "Je t'aime… moi non plus" (I love you… me neither), which became the title of an exhibition at MUba, Tourcoing's fine art museum, in 2013.

It is perfectly understandable for there to be a degree of confusion between a collector and a curator-compiler, for a collection is first and foremost about longing and conquest – an abduction that arouses jealousy and rivalry. The much caricatured rivalry between French businessmen Bernard Arnault and François Pinault, whilst typifying this confrontation, does not, however, tell the whole story, not least the immense care that is accorded to building coherent collections, that are mutually enhancing, with which advisors and/or curators are subsequently invited to make up occasional, clearly identified sub-groups on different themes.

_1 See Jacques Amblard and Sylvie Coellier (eds.), *L'art des années 2000: quelles émergences?* (lit: Developments in art in the first decade of the 21st century), Publication Université Provence, Collection Arts, Aix en Provence, 2012.

_2 See the Montreal based contemporary art magazine *Esse*, n° 72, on curators.

_3 Louise Poissant, « Construire ou déconstruire » (lit: To construct or deconstruct), in *Architecture Muséale. Espace de l'Art et Lieu de l'œuvre*, Figures de l'art n°21, Presses Universitaires de Pau, 2012, p.37

Quand le crime ne paie pas : remarques sur l'exposition

PAR **NICOLAS BOUTAN**

Commissariat d'exposition, *curating*, *curatoring*, pratique curatoriale : quelle que soit l'expression employée pour la qualifier, cette activité est devenue l'un des leitmotivs les plus réguliers de la création contemporaine depuis le début des années 2000[1]. À l'identique de la Palatine qui chroniquait les intrigues de la cour de Louis XIV dans ses célèbres lettres, la controverse sur le statut d'« auteur » ou d'« artiste » pour désigner la pratique des commissaires alimente des chroniques qui soulignent la prépondérance acquise par les curators[2] sur les artistes et leurs œuvres. Tant et si bien que Louise Poissant diagnostique à propos de la biennale de Venise un déplacement de motivation : « Ajoutons que depuis une dizaine d'éditions, on vient aussi pour se confronter à la sélection des curateurs-artistes, ces grandes vedettes de la mise en scène des immenses expositions – que Daniel Birnbaum appelle des *cultural impressario* – pour questionner la pertinence du choix de leur thème, d'œuvres et d'accrochage[3]. »

Ce débat, s'il reste présent dans l'actualité, apparaît cependant quelque peu éculé ou à tout le moins dépassé face aux nombreuses postures d'artistes et/ou de collectifs empruntant aux commissaires quelques-unes de leurs habitudes, voir au vif désir des artistes de travailler en collaboration avec des curateurs qui prendront soin d'eux et de leur œuvres. Toujours à Venise, on pourrait citer l'exemple d'Ami Barak, commissaire associé pour le pavillon roumain (photo1) lors de la 54ème biennale. En invitant les artistes Ion Grigorescu, Anetta Mona Chisa et Lucia Tkacova, il n'imaginait peut-être pas que ces deux dernières choisiraient de recouvrir les murs intérieurs du pavillon de phrases critiques envers le système des biennales. Entre soutien et rapports de force, le *curating* comme crime passionnel, passible de condamnation mais aussi véritable déclaration, à l'image du « Je t'aime… moi non plus » qui devient le titre d'une exposition au MUba de Tourcoing en 2013.

Une certaine confusion entre le collectionneur et le curateur compilateur semble alors légitime : la collection est d'abord conquête, désir, rapt attisant jalousie et concurrence. Régulièrement caricaturée à travers l'opposition entre les deux hommes d'affaires français Bernard Arnault et François Pinault, cet affrontement des collectionneurs n'illustre cependant pas tous les enjeux narratifs et la profondeur du soin accordé à la construction d'ensembles cohérents, valorisables,

_1 On pourra consulter Jacques Amblard et Sylvie Coellier (dir.), *L'art des années 2000 : quelles émergences ?*, Aix en Provence, Publication Université Provence, Collection Arts, 2012

_2 On renvoie ici à la consultation du n°72 de la revue Esse, consacré aux curators.

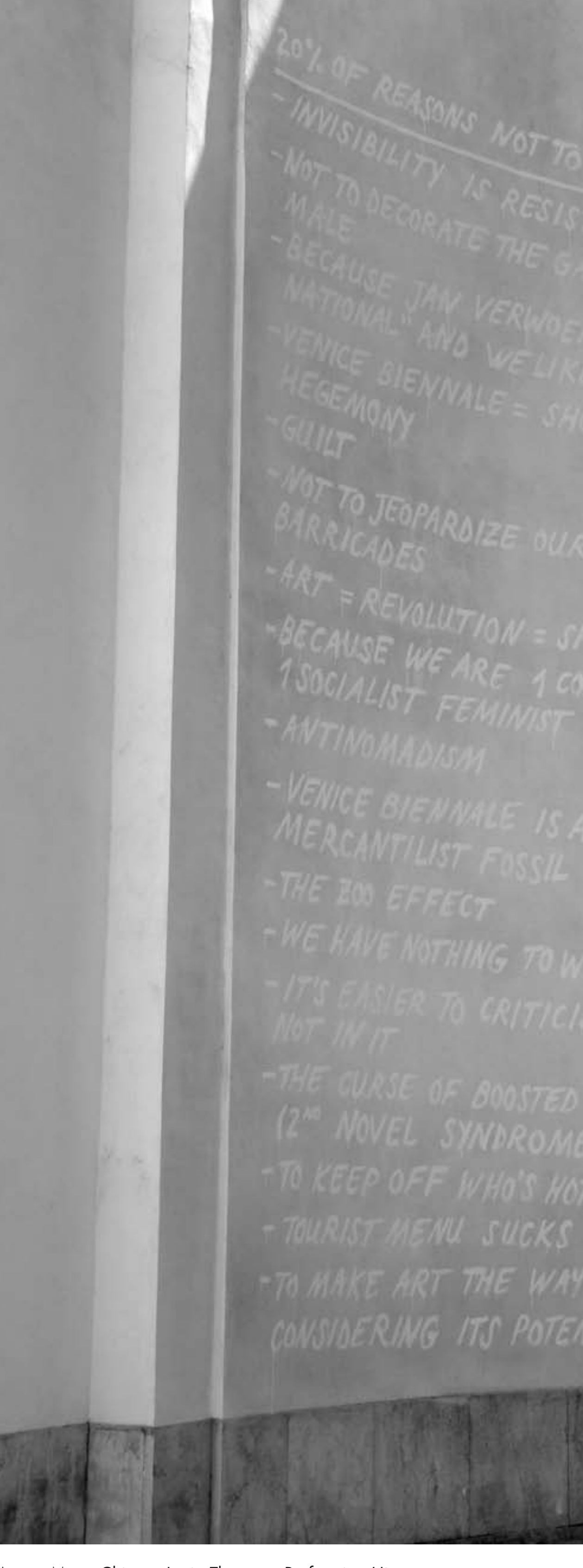
_3 Louise Poissant, « Construire ou déconstruire », in Isabelle Alzieu (dir.) *Architecture muséale. Espace de l'art et lieu de l'œuvre*, Figures de l'art n°21, Pau, Presses universitaires de Pau, 2012, p.37

But private collectors are not the only ones building up groups of works, and the border between private and public no longer seems to be pertinent with regard to contemporary art. François Pinault, for instance, presented Caroline Bourgeois' exhibition, *Passage du temps*, at the Tri Postal (a former postal sorting office) in Lille in 2007/8, at the same time as the inauguration of Palazzo Grassi and the Punta della Dogana in Venice which house his own collection, the François Pinault Foundation. *Collector*, another exhibition held at the Tri Postal, this time as part of the Lille 3000 event in conjunction with the Centre National des Arts Plastiques (CNAP), provided a retrospective of public collections as seen through the developments and remit of its contemporary art collection. The numerous exhibitions taking stock of public acquisitions show us that collections provide the opportunity to review acquisition policies contextually and in terms of dates, as well as to set up projects, to prospect and sketch out the future. To do this, to draw up these parameters, very special individuals are required to bring their personality, particular vision, and sensitivity to these ensembles that are sometimes itinerant or even virtual, in other words "gathering momentum". This was the case with Pierre Giner's project entitled "CNAP^{N} for *Collector*"; it was a transdisciplinary curatorial experience that involved exploring a lot of original heritage data to assemble fragments of collections.

In his eloquently named book, Nicolas Bourriaud sketches the broad outlines of this "post-production" work carried out by artists and then curators: "For them, it's no longer a question of creating something from raw material, but of working with objects that are already available on the cultural market, in other words, already touched by others. The notions of originality (originating something…) and even of creation (making something from scratch) are therefore slowly receding within this new cultural landscape marked by the twin figures of the DJ and the programmer, both of whose task it is to select cultural objects and slot them into precise contexts."[4]

The underlying challenge of any discussion on the preponderant role acquired by curators seems to be more pertinent in respect of recreating situations, or researching origins and contexts. This is apparent when forgotten or abandoned sites like industrial wasteland are transformed into exhibition structures, as with the Lyon biennial

_**4** Freely translated from Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain* (lit: Post-production. Culture as scenario: how art is reprogramming today's world), Les presses du réel, Dijon, 2003, p.6



Anetta Mona Chisa et Lucia Tkacova, *Performing History*, Pavillon roumain, Biennale de Venise, 2011.
© Nicolas Boutan



à partir desquels des conseillers et/ou des commissaires seront invités à organiser des sous-ensembles ponctuels, thématiques, signés.

Mais les collectionneurs privés ne sont pas les seuls à bâtir des ensembles d'œuvres et la frontière privé-public ne semble plus guère pertinente en matière d'art contemporain. C'est donc parallèlement à l'ouverture du Palazzo Grassi et de la Punta della Dogana à Venise qui abritent sa collection, que François Pinault présentait en 2007-2008 l'exposition construite par Caroline Bourgeois au Tripostal à Lille intitulée *Passage du temps*. Toujours au Tripostal, à l'occasion de la manifestation Lille 3000, l'exposition *Collector* coproduite avec le Centre national des arts plastiques (CNAP) offrait une rétrospective des collections publiques, peut-être plus encore manifeste des ressorts de la collection d'œuvres d'art contemporain. Car on voit bien avec les nombreuses expositions bilan des acquisitions publiques que la collection est à la fois l'occasion d'un retour rétrospectif sur les politiques d'acquisitions, datées et contextuelles, mais qu'elles sont aussi l'occasion de mise en projets, de prospectives, d'esquisses pour le futur. Aussi faut-il pour dessiner des lignes prospectives, que des individus singuliers apportent une couleur, un éclairage, une sensibilité particulière à des ensembles éphémères, quelquefois itinérants ou encore à l'état virtuel, c'est-à-dire « en puissance ». C'est le cas à l'occasion de *Collector*, avec le projet de Pierre Giner intitulé CNAP^{N} qui est une expérience curatoriale transdisciplinaire propice à une navigation au cœur des données patrimoniales afin d'agencer des fragments de collections.

Nicolas Bourriaud, dans un ouvrage au titre éloquent, brosse les grands traits de cette « postproduction » des artistes puis des curateurs : « Il ne s'agit plus pour eux d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais de travailler avec des objets d'ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c'est-à-dire déjà *informés* par d'autres. Les notions d'originalité (être à l'origine de…) et même de création (faire à partir de rien) s'estompent ainsi lentement dans ce nouveau paysage culturel marqué par les figures jumelles du DJ et du programmateur, qui ont tous deux pour tâche de sélectionner des objets culturels et de les insérer dans des contextes définis[4]. »

L'enjeu sous-jacent à la discussion du rôle prépondérant conquis par les curateurs semble

_**4** Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2003, p.6

that took over the site of the former TASE factory in 2011. Curatorial practice is the nerve centre of contemporary creativity, offering a project interface convening several individuals brought together for the occasion: "This allows one more readily to understand the importance of society events, its cocktail parties, dinners, private views and opera first nights, because they unite people who don't necessarily all know each other but who, through such encounters, will connect up those networks with whom they are attached elsewhere."[5] Nathalie Heinich portrays the structure of this "visibility capital"[6], referring to the celebrities and the market corresponding to this visibility that is exchangeable and can be converted into cash, which those exhibitions organised by 'star' curators benefit from most readily.

With legal disputes over copyright, the lawyer's initial concern is to identify the 'paternity' of the work. There are plenty of examples where contemporary curatorial stances have used regeneration as the preferred basis upon which to build exhibitions. While they may sometimes embody visions based on artworks or give credence to recycled work, they also inform and document a family tree or filiation. This notion of recounting or magnifying something spectral, that is no more, based upon artworks, for example, was clearly seen during the sale of the Pierre Bergé/Yves Saint-Laurent collection in 2008.

The objects, artworks and furniture on sale were given a legendary setting - replicas of the interiors from where they had come - in order to play upon the value added of the fame of their owners. "Placed as they were in the rooms from which they originated, they assumed another dimension, as in a private club where the simultaneous presence of society figures allows the symbolic capital of each of them to reflect upon them all, thereby increasing the social impact produced by bringing individual riches together."[7] Michel and Monique Pinçon-Charlot's analysis of a sale within the context of the upper classes, from a sociological viewpoint, is all but identical to the Bergé example of the desire to present the collection's objects and/or artworks in a personalised "wrapping". The authors neatly describe the sought-after effect of this desire: "By photographing the objects in the rooms in which they were originally placed, they are shown in the privacy of their owners' everyday living space. They thus avoid being rendered banal by the invariable inventory used in the rest of the catalogue which presents them in a more traditional fashion, one after the other."[8]



Vue de l'usine T.A.S.E., Lyon, 2011.
© Nicolas Boutan

Reconstitutions, in an investigative sense, are therefore used like an established governing principle which, as with reconstituted crime scenes sticking as closely as possible to the presumed real course of events, envisages the exhibition of the artwork in the same way. As Eric Troncy confirms: "The very special relationship established between the spectator and the artwork has always struck me as similar to the conditions surrounding a criminal investigation."[9] Here, however, it's not a question of flushing out the guilty party, but rather of taking part in the hunt and the dramatic putting together of the facts in all their splendour; to inspect, after all, is to examine in great detail. As a "device"[10], the exhibition favours, elects, rejects

_**5** M. Pinçon and M. Pinçon-Charlot, *Les ghettos du gotha. Au cœur de la grande bourgeoisie*, (lit: The aristocracy's ghettoes. Amid the upper classes.) Paris Seuil, 2007, P.66

_**6** Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique* (lit : Visibility : excellence and unusualness within the media), Gallimard, Paris, 2012

_**7** M. Pinçon and M. Pinçon-Charlot, *op. cit.*, p.246

_**8** *Id.*

_**9** Éric Troncy, *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver (monographies et entretiens 1989-2002)* (lit: Reverend Green in the kitchen with the revolver : monographs and interviews, 1989-2002), Les Presses du Réel, Dijon, 2002, p.5

_**10** Pierre-Damien Huyghe (ed.) *L'art au temps des appareils* (lit : Art in the time of devices), L'Harmattan, Paris, 2005



alors retrouver une pertinence dans la reconstitution de situations, la recherche d'origine, de contextes. C'est assez évident lorsque des sites oubliés, désaffectés, comme les friches industrielles, sont reconfigurés en structures d'exposition à l'image de la biennale de Lyon qui a investi en 2011 le site de l'ancienne usine T.A.S.E. (photo 2). Véritable plaque tournante de la création contemporaine, la pratique curatoriale offre une interface de projet qui convoque plusieurs individus réunis à cette occasion : « On comprend alors mieux l'importance de la sociabilité mondaine, de ses fêtes, cocktails, diners, vernissages ou premières d'opéra, car elle rassemble des personnes qui ne se connaissent pas toutes mais qui, par cette rencontre, vont mettre en relation les réseaux auxquels elles sont rattachées par ailleurs[5]. » Nathalie Heinich décrira la structure d'un « capital de visibilité[6] » à propos des célébrités et le marché correspondant à cette visibilité échangeable, monnayable dont les expositions organisées par des commissaires « stars » bénéficient au premier chef.

Lors de litiges juridiques quant au droit d'auteur, le premier souci des juristes consiste à identifier la « paternité » de l'œuvre. Nombreux sont les exemples de postures curatoriales contemporaines qui permettent de questionner la régénération comme format privilégié pour construire les expositions. Si ces dernières peuvent quelquefois incarner des visions à partir d'œuvres ou prêter le flanc à des dispositifs de recyclage, elles renseignent et documentent aussi une généalogie, une filiation. Par exemple, cette idée de raconter ou de magnifier quelque chose de disparu, de spectral, à partir d'œuvres s'est illustrée littéralement lors de la vente aux enchères de la collection Pierre Bergé – Yves Saint Laurent en 2008. Dans une scénographie propice à la légende (c'est-à-dire à ce qui doit être retenu), objets, œuvres et meubles étaient disposés dans les répliques des intérieurs dont ils provenaient afin d'appuyer la plus-value ajoutée par la célébrité de leurs propriétaires. « Dans la disposition qui leur était affectée dans les pièces d'où ils proviennent, ils prennent une autre dimension, un peu comme dans un club, la présence simultanée de personnes appartenant à la bonne société fait rejaillir sur chacune d'entre elles tout le capital symbolique des uns et des autres et donc démultiplie l'effet social produit par la mise en commun des richesses individuelles[7]. » Si leur analyse d'une vente aux enchères à partir d'un point de vue sociologique sur la grande bourgeoisie semble correspondre en tout point à cette illustration de la volonté de présenter les objets et/ou œuvres collectionnés dans un « emballage » personnalisé, Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot vont jusqu'à décrire précisément la distinction recherchée : « Là encore, en photographiant les objets dans les pièces où ils étaient placés, on les présente dans l'intimité de l'espace quotidien de leurs propriétaires. On les arrache à l'effet de banalisation que produit leur inventaire systématique dans le reste du catalogue qui les présente, plus classiquement, les uns à la suite des autres[8]. »

La reconstitution, au sens policier du terme, s'engage alors comme un fil rouge affirmé qui, à la façon des scènes de crime reconstituées pour coller au plus près de l'action réelle supposée, envisage l'exposition de l'œuvre d'art de la même

_**5** M. Pinçon et M. Pinçon-Charlot, *Les ghettos du gotha. Au cœur de la grande bourgeoisie*, Paris, Seuil, 2007, p.66

_**6** Nathalie Heinich, *De la visibilité : excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012

_**7** M. Pinçon et M. Pinçon-Charlot, *op. cit.*, p.246

_**8** *Id.*

and remains fundamentally political in its approach[11], for tracking down and putting forward the rare appearance of an archive also entails choosing between different possibilities. Getting the dead to speak is never harmless: "One never ceases to exert power over a document, albeit subconsciously; on how it is held, diffused and interpreted. But at the end of the day, who is responsible for creating an archive?"[12]

This sought after post-production is seen in the titles of collections of critical articles written by the curator Éric Troncy, borrowed from the board game Cluedo: *Colonel Mustard in the library with the candlestick* or *Reverend Green in the kitchen with the revolver.* This game, which consists of exposing a murder scene by bringing together a person, a weapon and a place, tackles crime as if it were one of many convergences of these three variable parameters. When visiting contemporary art exhibitions, one senses they operate in the same way, with configurations that are variable, exchangeable, transportable and transformable. Which new story serves as the curator's starting point for convoking or repudiating? Eric Troncy presents the pretext for these changes as a rift to be opened out: "As far as I'm concerned, creating exhibitions is like provoking an 'accident' in the spectator – I can't find a better word today to express what we used to call 'art'."[13]

Investigating the archaeology of a work, be it fictitious, staged or fantasised, involves endless enquiry. Devising the work of the commissioner, used here in an investigative sense, involves viewing it as the revision of facts, with the help of sparse clues, like a puzzle or a formula of what already exists (heritage, for example) or rediscovering something that has disappeared, giving meaning to visiting exhibitions. It is hardly surprising that the typical visitor profile frequently seems to be an individual walking around inspecting the art, expecting the works to provide him with some sort of exchange or revelation, or as Walter Benjamin summed it up: "The character of the stroller heralds that of the detective."[14]. Thus curatorial practice sometimes appears to illustrate, in a paradoxical fashion, the instance of the Danaides condemned to endlessly fill a barrel – an ordeal, as well as pure enjoyment, that is constantly testing new configurations. Through its repetition, we encounter curatorial practice as rhetorical mediation of past exhibitions, and, through them, the construction of paradigms connected to the exhibition taken as confirmation of originality, style[15], or an art hole: "In order for this 'sense of art' or 'accident' to occur, I think it best to find a variation suited to each of the different categories of exhibition-type that we know of (those invented by artists and organisers). It seems to me impossible to describe a generic form of 'exhibition' that allows for the occurrence of this irreplaceable experience of accident."[16] ■

NICOLAS BOUTAN

Having worked at the CAPC (the contemporary arts museum) in Bordeaux, and then the Site de Création Contemporaine (contemporary arts space) at the Palais de Tokyo in Paris, Nicolas Boutan currently works at the MICA research centre for mediation, information, communication and arts at Bordeaux University.

_**11** « He endows scenography with the role of organising, coordinating and managing a certain number of parameters like issues of proxemics, atmosphere, the place of the onlooker, and conditions of perception and reception of an artwork. It is in this sense, moreover, that scenography consitutes a political act, in the wider sense of the term. » Freely translated from Chantal Guinebault-Szlamowicz, « Fondements de la scénographie moderne: étymologie, histoire et esthétique » (lit : The basis of modern scenography : etymology, history and aesthetics), Claire Lahuerta (ed.), in *L'œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, Figures de l'art n°18, Presses Universitaires de Pau, 2010, p.34

_**12** Jacques Derrida, *Archive Fever: a Freudian Impression*, University of Chicago Press, 1998

_**13** Éric Troncy, *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno. Chers Dominique, Pierre, Philippe*, unpublished text intended for the Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno catalogue, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998, used in *Le docteur Olive… op.cit.*, pp.210-211

_**14** Freely translated here from Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Harvard University Press, 2002

_**15** On this question, in addition to the article by Jérôme Glicenstein entitled « Le commissaire d'exposition, entre auteur et interprète » (lit: Exhibition curator, in between author and interpretor), in *Esse* n°57 on Signatures (Spring-Summer 2006), see, by the same author, « Qu'est-ce que le "style" d'un commissaire d'exposition? » (lit: What is an exhibition curator's style?) in *Jeux d'exposition. Pratique et théorie de l'exposition* (Exhibition games: the practice and theory of exhibitions), École des beaux-arts de Nîmes, Coll. Hotel-rivet, 2010, pp.123-137

_**16** Éric Troncy, *op. cit.*, p.211

manière, comme le souligne Éric Troncy : « Le rapport singulier qui s'édifie entre le spectateur et l'œuvre m'a toujours semblé produire avant toute chose les conditions d'une enquête criminologique[9]. » Mais il ne s'agit plus de débusquer le coupable responsable : il convient d'assister à la traque, à la spectaculaire reconstitution des faits, leur magnificence : inspecter, c'est, rappelons-le, examiner avec attention. Comme « appareil[10] », l'exposition favorise, élit, refuse et demeure fondamentalement politique dans son dispositif[11], car retrouver, remettre en scène l'apparition singulière d'une archive, c'est également choisir parmi les possibles. Faire parler les morts n'est jamais innocent : « On ne renonce jamais, c'est l'inconscient même, à s'approprier un pouvoir sur le document, sur sa détention, sa rétention ou son interprétation. Mais à qui revient en dernière instance l'autorité sur l'institution de l'archive ?[12] ».

Cette post-production revendiquée se retrouve au travers des titres de recueils d'articles critiques écrits par le commissaire Éric Troncy, empruntés au jeu de société Cluedo : *Le colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le chandelier* et *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver*. Ce jeu, qui consiste à retrouver l'énoncé d'une scène de meurtre à partir de la réunion d'un individu, d'une arme et d'un lieu aborde le crime comme une conjonction parmi d'autres de ces trois paramètres variables. On a la sensation à la visite des expositions contemporaines qu'elles ont le même *modus operandi* : configurations variables, échangeables, transportables et transformables. À partir de quelle nouvelle histoire le curator veut-il convoquer ou répudier ? Le prétexte à ces déclinaisons, Éric Troncy le présente comme une faille à déplier : « Faire des expositions, pour ce qui me concerne, c'est provoquer chez le spectateur un " accident " - je ne vois pas d'autre mot qui caractérise mieux aujourd'hui ce qu'on a appelé " art " plus tôt[13]. »

Rechercher l'archéologie de l'œuvre, dut-elle être fictive, scénarisée, fantasmée, c'est alors enquêter sans relâche. Ourdir l'action du commissaire, ici au sens policier, c'est l'envisager comme la révision des faits, à l'aide d'indices épars, comme un rebut, une formule, de ce qui existe déjà (le patrimoine par exemple) ou redécouvrir une chose disparue : fournir un sens à la visite des expositions. Nul étonnement à ce que le « visiteur-type » apparaisse fréquemment comme un individu déambulant devant les cimaises, inspectant l'art, attendant de l'œuvre un échange, une révélation, image caractéristique résumée par Walter Benjamin : « Le personnage du flâneur préfigure celui du détective[14]. » Aussi la pratique curatoriale semble-t-elle quelquefois illustrer de façon paradoxale la condamnation des Danaïdes à remplir sans fin un tonneau, supplice – tout autant que pure délectation : faire l'essai, sans cesse renouvelé, de nouvelles configurations. D'où, à travers sa répétition, la pratique curatoriale comme médiation rhétorique des expositions passées, et à partir d'elles, la construction de paradigmes relatifs à l'exposition signée comme affirmation d'une singularité, d'un style[15], d'un trou d'art : « Pour que ce " sentiment d'art ", cet " accident " survienne, il convient je crois de trouver une modulation adaptée à chaque cas des différents registres de formes d'expositions que nous connaissons (celles qu'ont inventées les artistes et les organisateurs) et il me paraît bien impossible de décrire une forme générique pour l'exposition qui permette justement le surgissement de cette expérience irremplaçable de l'accident[16]. » ●

NICOLAS BOUTAN
Après avoir travaillé au CAPC – Musée d'art contemporain de Bordeaux puis au Palais de Tokyo - Site de création contemporaine à Paris, Nicolas Boutan est actuellement doctorant allocataire moniteur au laboratoire MICA – EA4426 à l'université Michel de Montaigne – Bordeaux III.

_9 Éric Troncy, *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver (monographies et entretiens 1989-2002)*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, p.5

_10 Pierre-Damien Huyghe (dir.) *L'art au temps des appareils*, Paris, L'harmattan, 2005

_11 « Il confère à la scénographie un rôle organisateur, fédérateur et de gestion d'un certain nombre de paramètres comme les questions de proxémique mais aussi d'atmosphère, la place du regardeur, les conditions de la perception et de la réception de l'œuvre. C'est en ce sens d'ailleurs que la scénographie constitue un acte politique, au sens large du terme. » Chantal Guinebault-Szlamowicz, « Fondements de la scénographie moderne : étymologie, histoire et esthétique », in Claire Lahuerta (dir.), *L'œuvre en scène ou ce que l'art doit à la scénographie*, Figures de l'art n°18, Pau, Presses universitaires de Pau, 2010, p.34

_12 Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1995, p.1

_13 Éric Troncy, *Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno. Chers Dominique, Pierre, Philippe*, texte non publié destiné au catalogue Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1998 repris in *Le docteur Olive*…op.cit., pp.210-211

_14 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, coll. Passages, 1989, note M13A2, p.459

_15 Sur cette question, outre l'article de Jérôme Glicenstein intitulé « Le commissaire d'exposition, entre auteur et interprète », paru dans Esse n°57 dossier Signatures (printemps-été 2006), on pourra consulter du même auteur « Qu'est-ce que le " style " d'un commissaire d'exposition ? » in *Jeux d'exposition. Pratique et théorie de l'exposition*, Nîmes, Ecole des beaux-arts de Nîmes, coll. Hotel-rivet, 2010, pp.123-137

_16 Éric Troncy, *op. cit.*, p.211–**8** *Id.*

PARTIS
SANS
LAISSER
D'ADR-
ESSE

ESPACE DE CRÉATION
CREATIVE SPACE

MAÏTÉ POULEUR
50°24'29.68"N 3°33'27.60"E, 2012.
Travail réalisé dans le cadre du projet
Territoires Emergents-Lieux de vie,
2012 du CRP Nord-Pas de Calais
lors de la résidence Coup de pouce
à L'H du Siège, Valenciennes, 2012.

RAPHAËL DECOSTER
Chute d'ours, février 2013

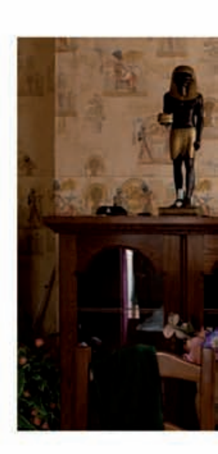
MARIE LELOUCHE
Architectures de point de vue, 2013

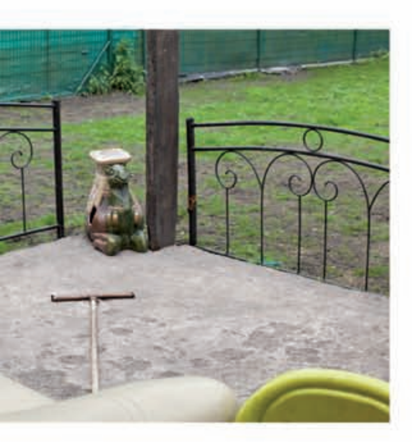
DAVID DROUBAIX
La Possibilité de la chute (extrait), 2013
www.didthersoshaveanimpactpoint.com

HÉLÈNE NÉRAUD
Sans titre (gaffeur), 2013

JOÃO FREITAS ET LÉA BELOOUSSOVITCH
Mandelbug, performance et projection, 2013








HAUT

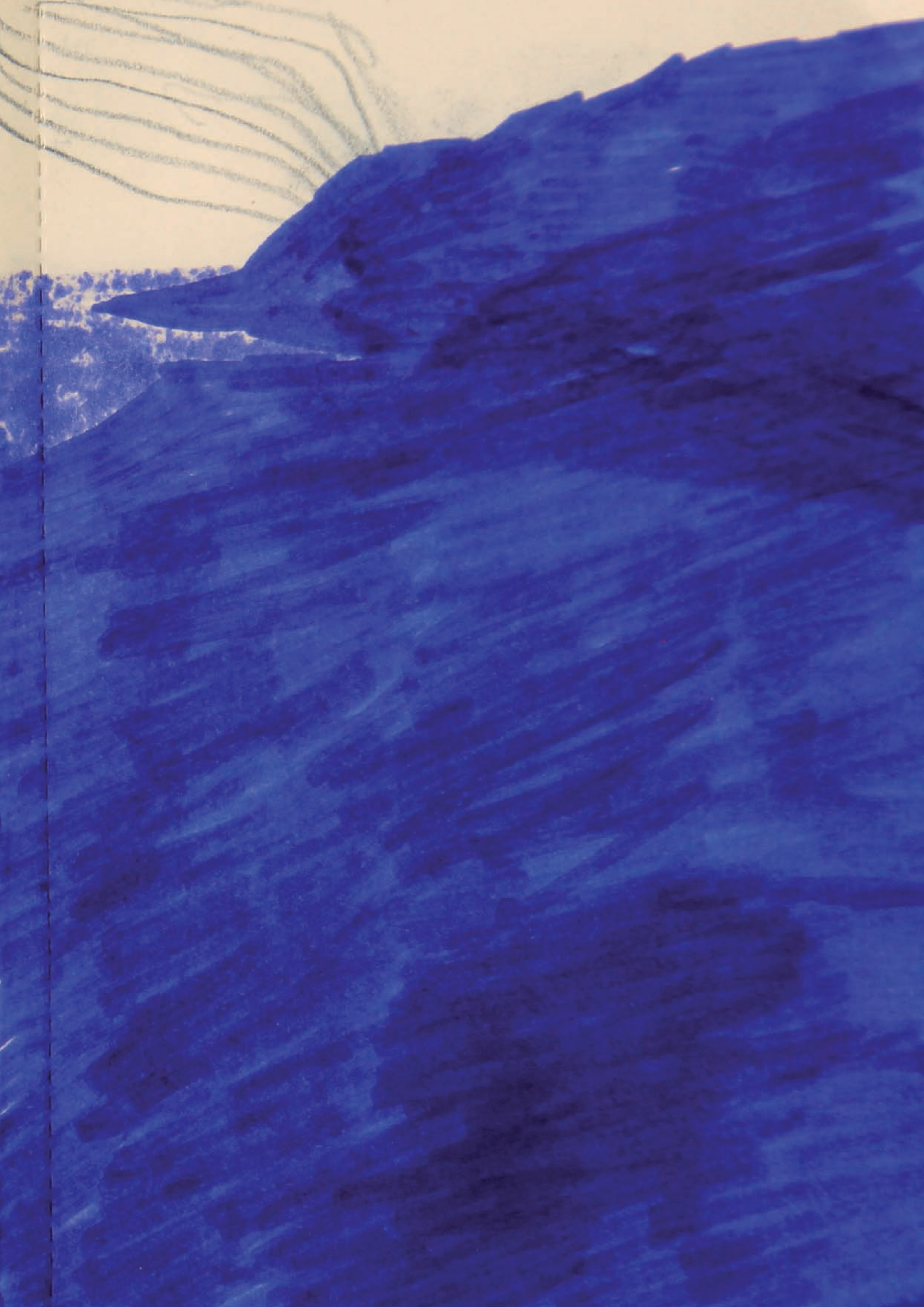


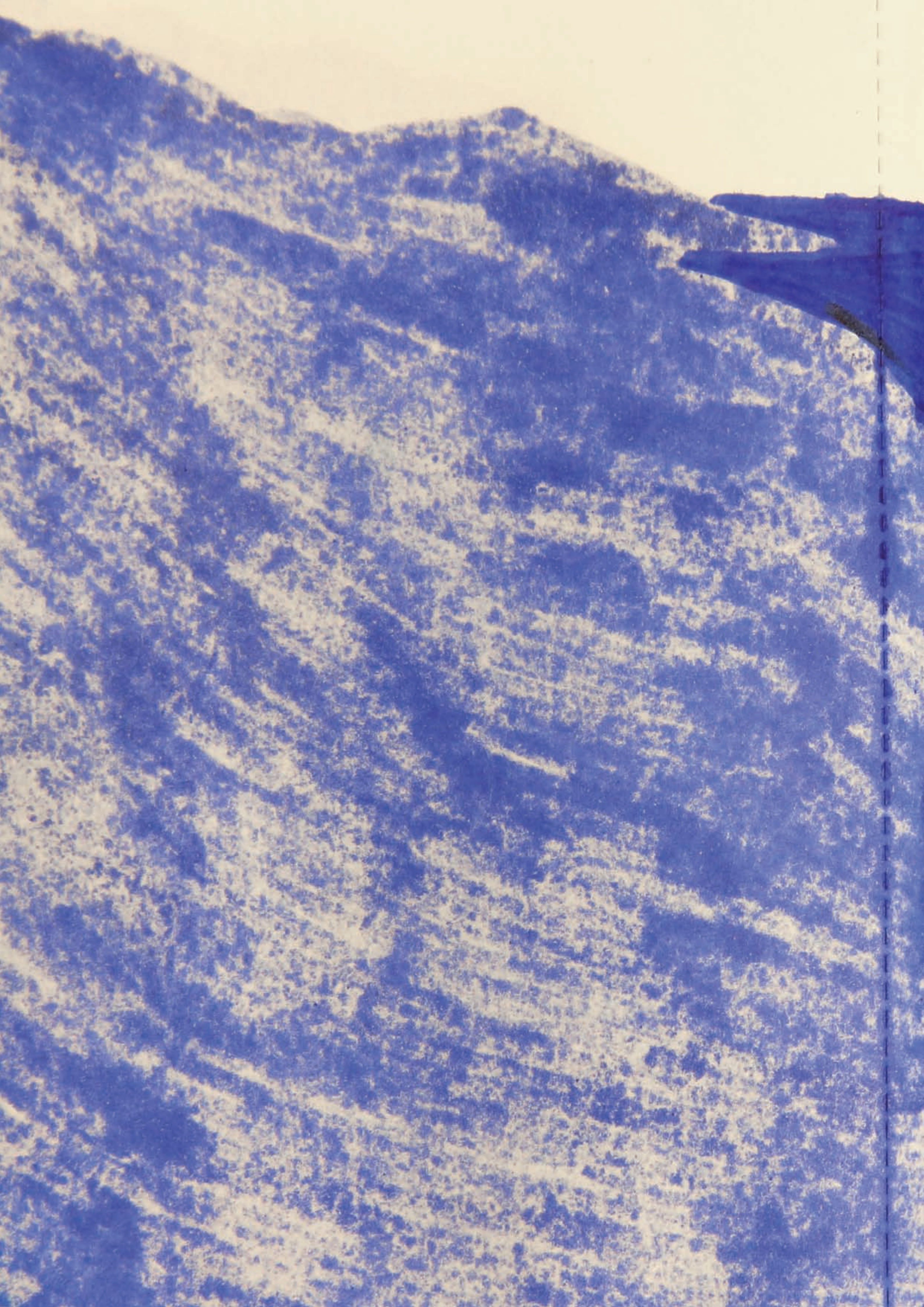






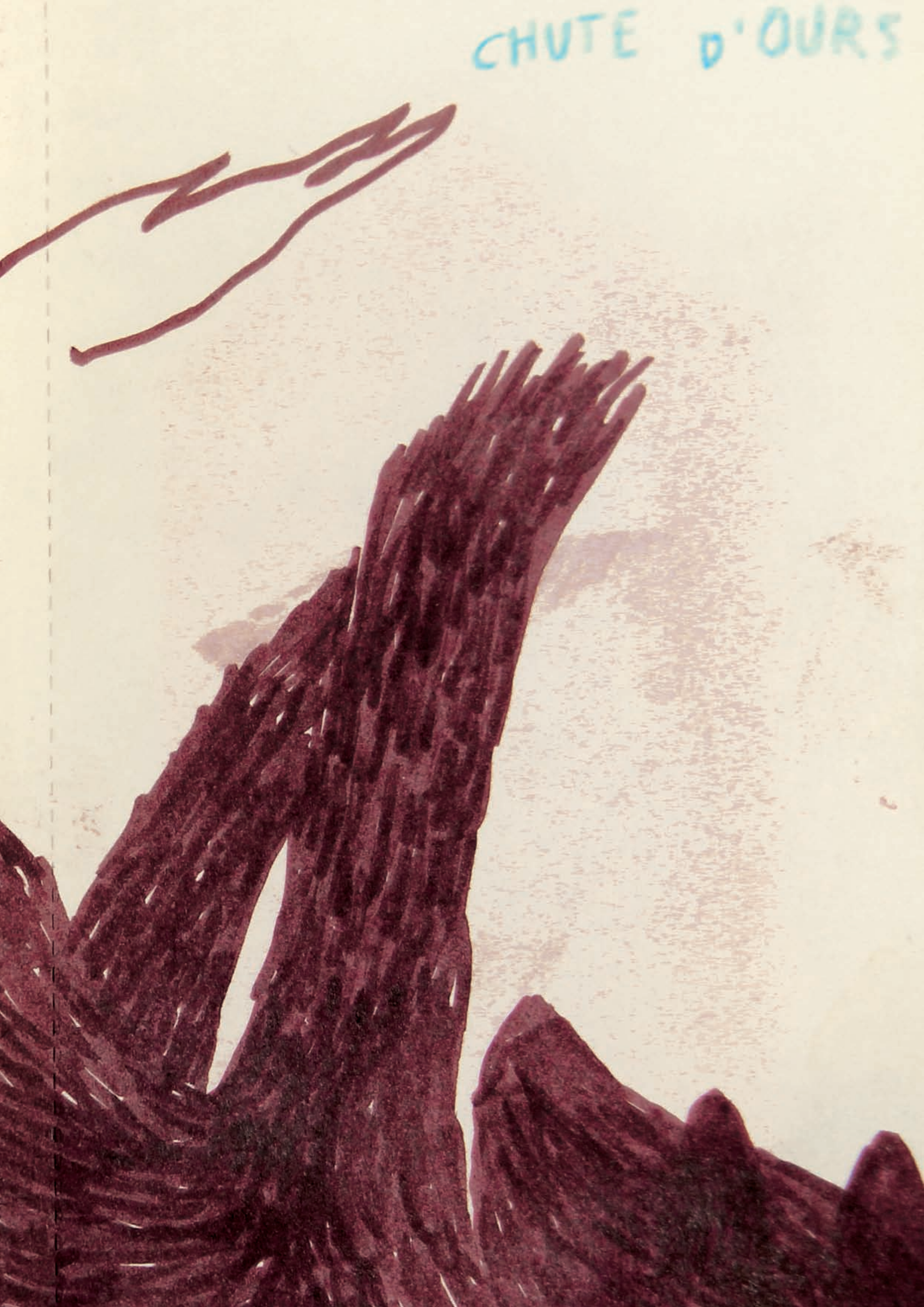

BOIS VERT

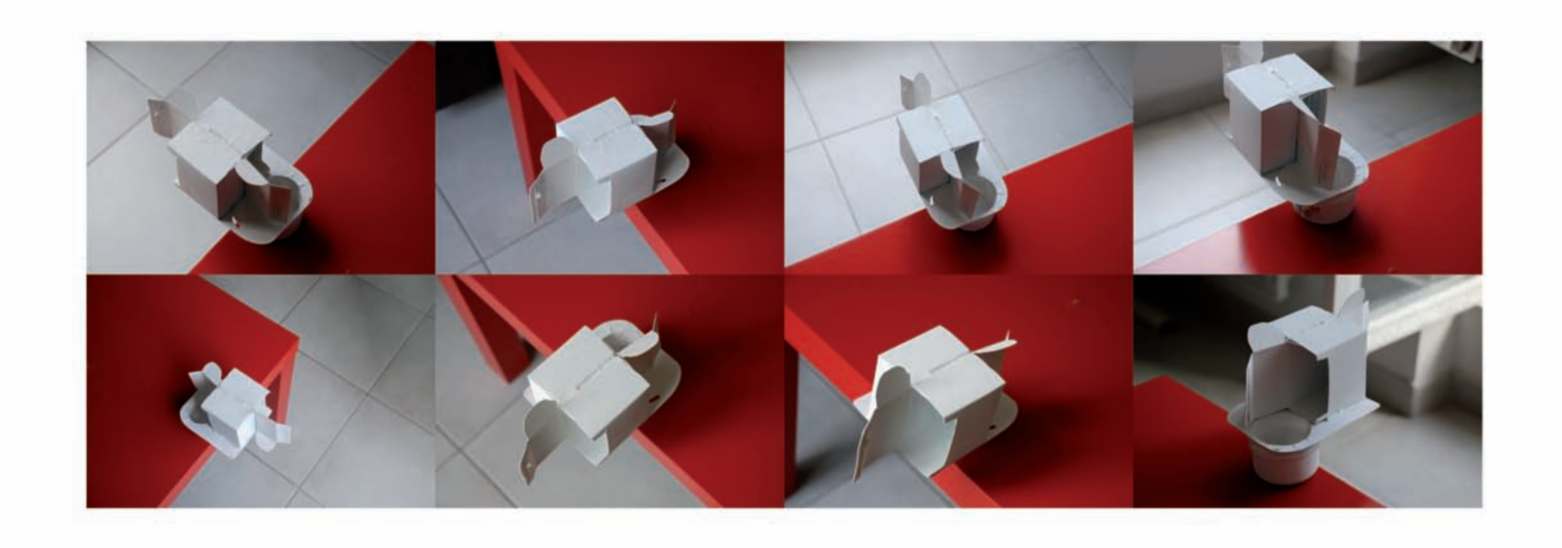




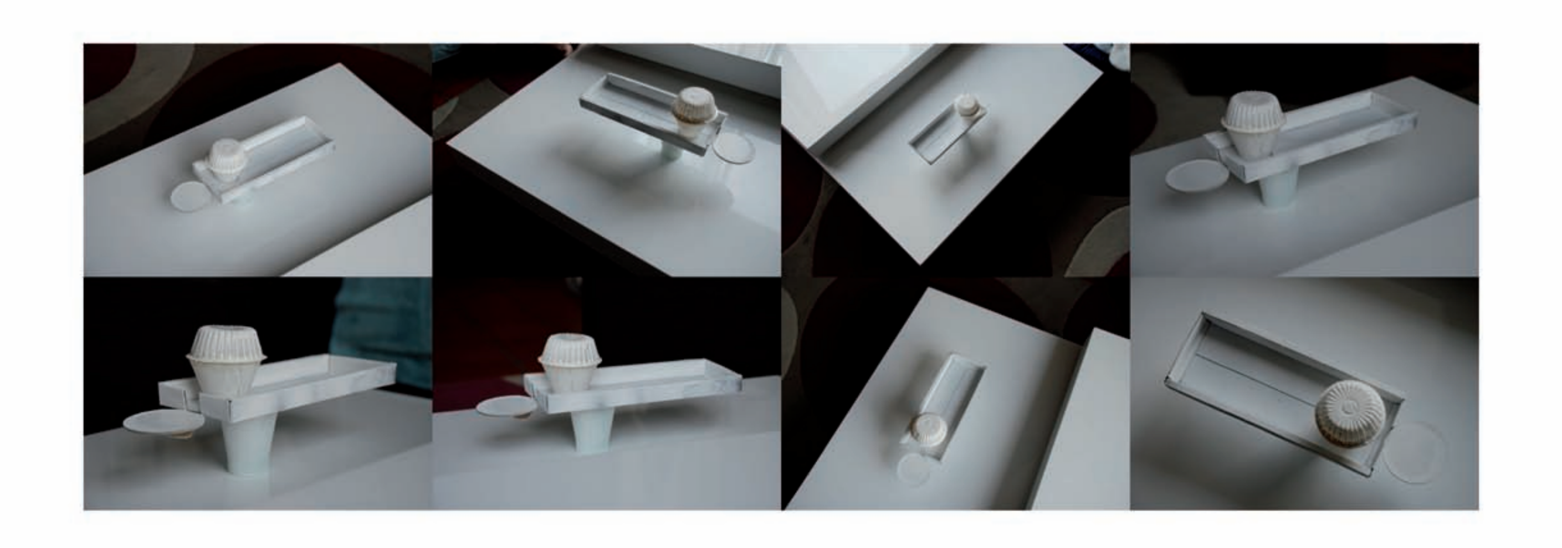




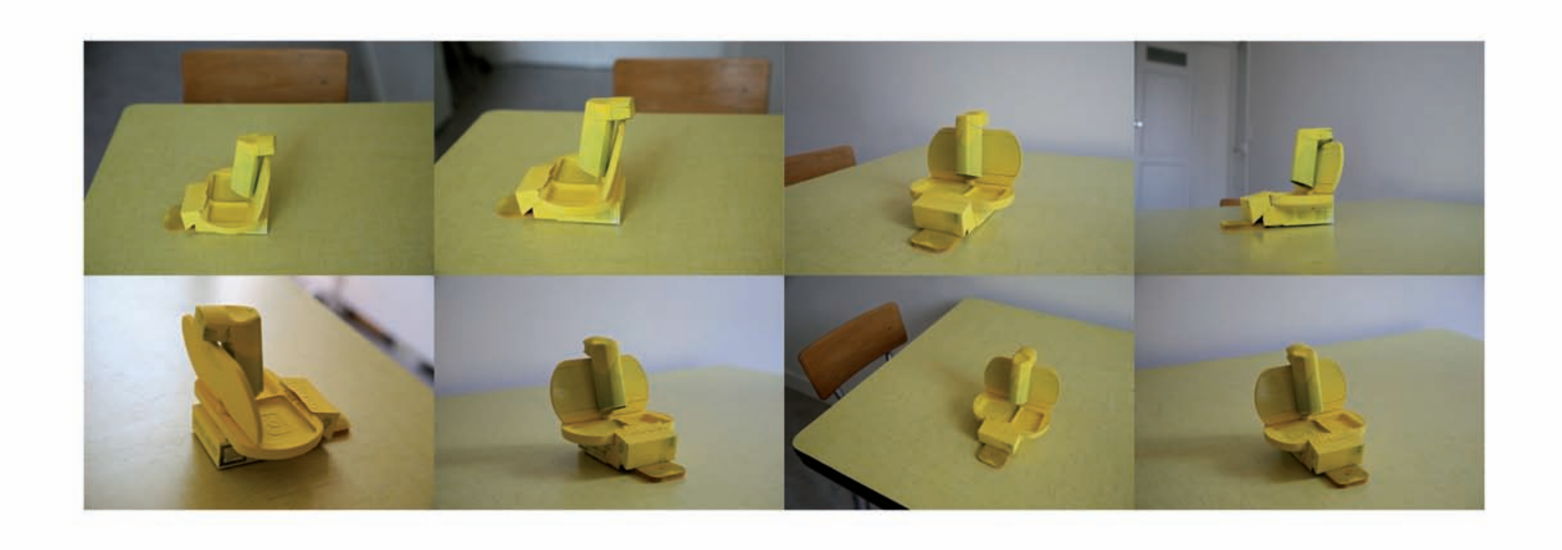

CHUTE D'OURS



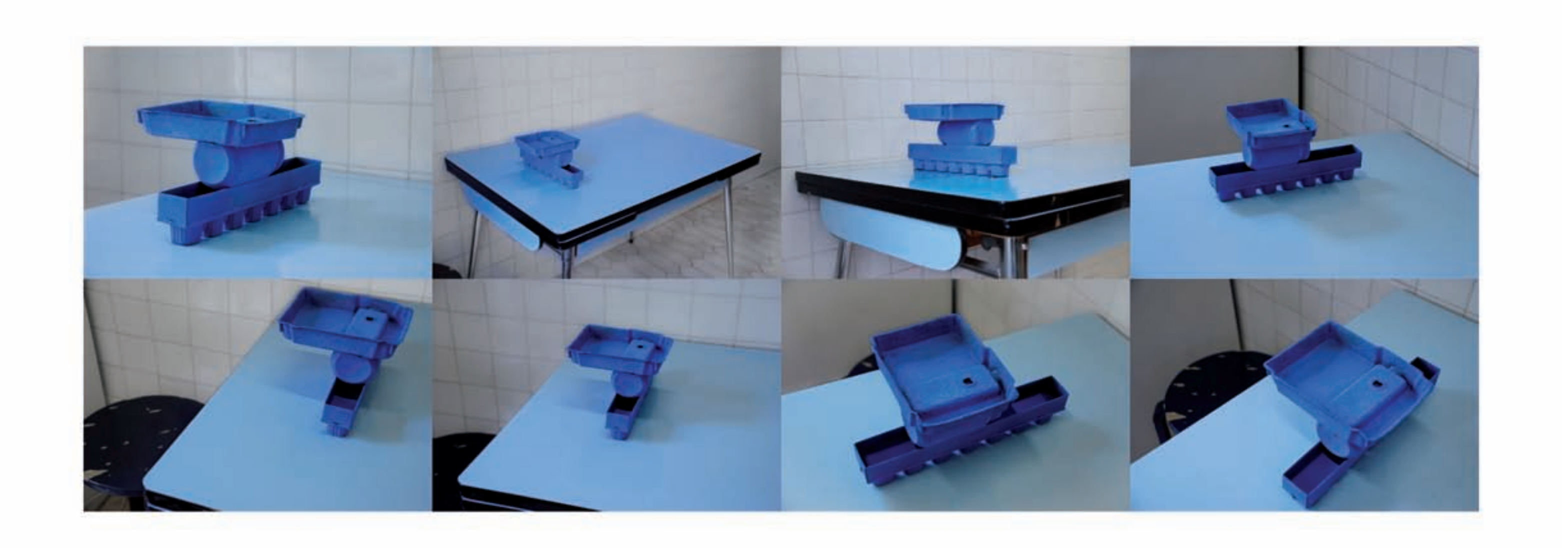
T1 meublé
exposition plein Est
25 m^2
terrasse 2 m^2
cuisine équipée
parquet flottant
6ème étage avec ascenseur



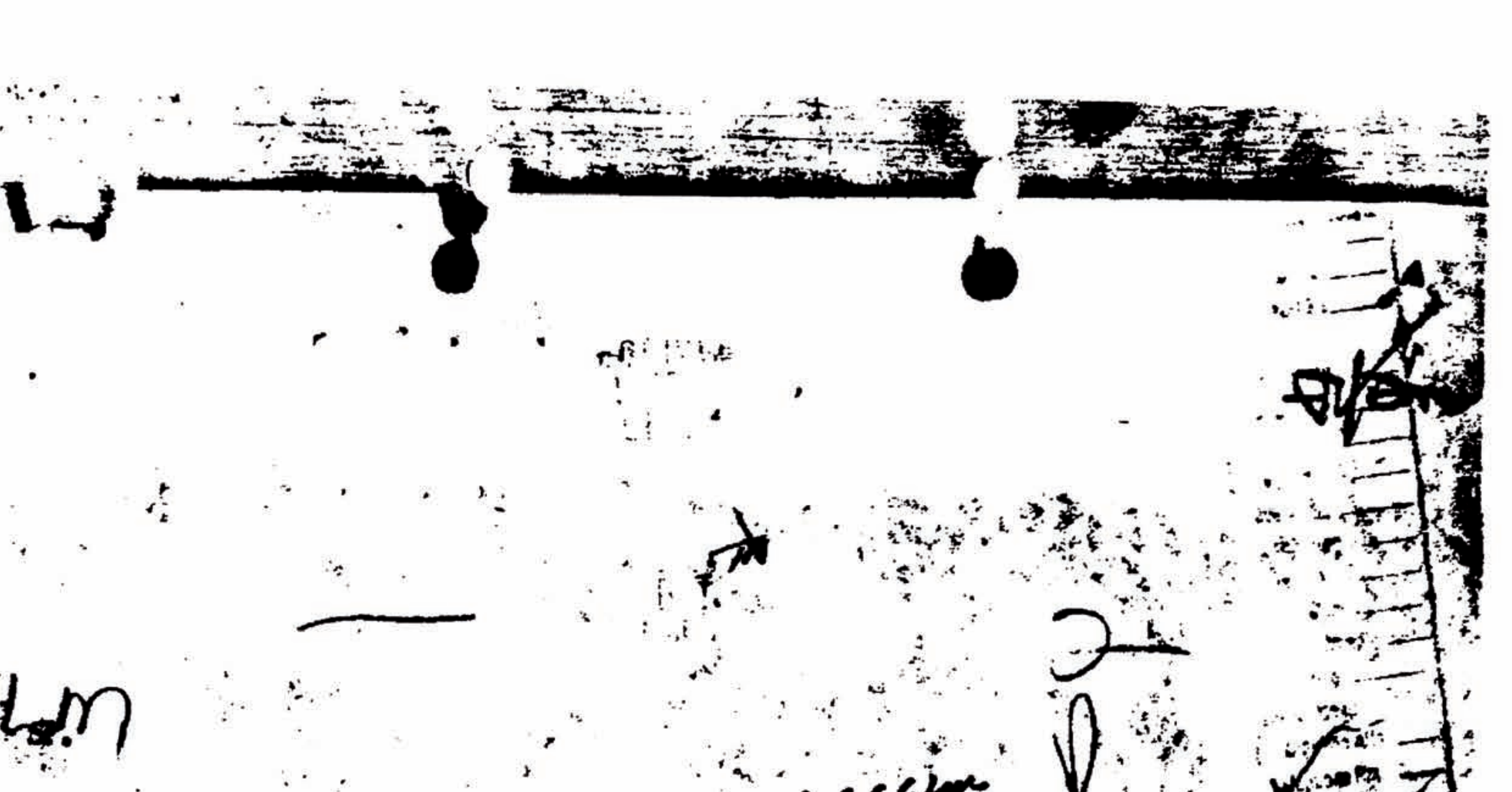
T1 avec mezannine dans résidence bord de mer
30 m²
exposition plein Sud face à la mer
terasse 5 m²
cuisine équipée
parquet flottant
3ème étage



T3
76 m²
exposition Est
cuisine équipée
tomettes
3ème étage sur cours



T4
80 m²
traversant
cuisine équipée
tomettes
1er étagesur boulevard, rue et cours



1-75-59

241

[redacted]

DDI

[redacted]

[redacted]

(b)(7)(C)

98-47051-X

FEB 5 1986

[redacted]

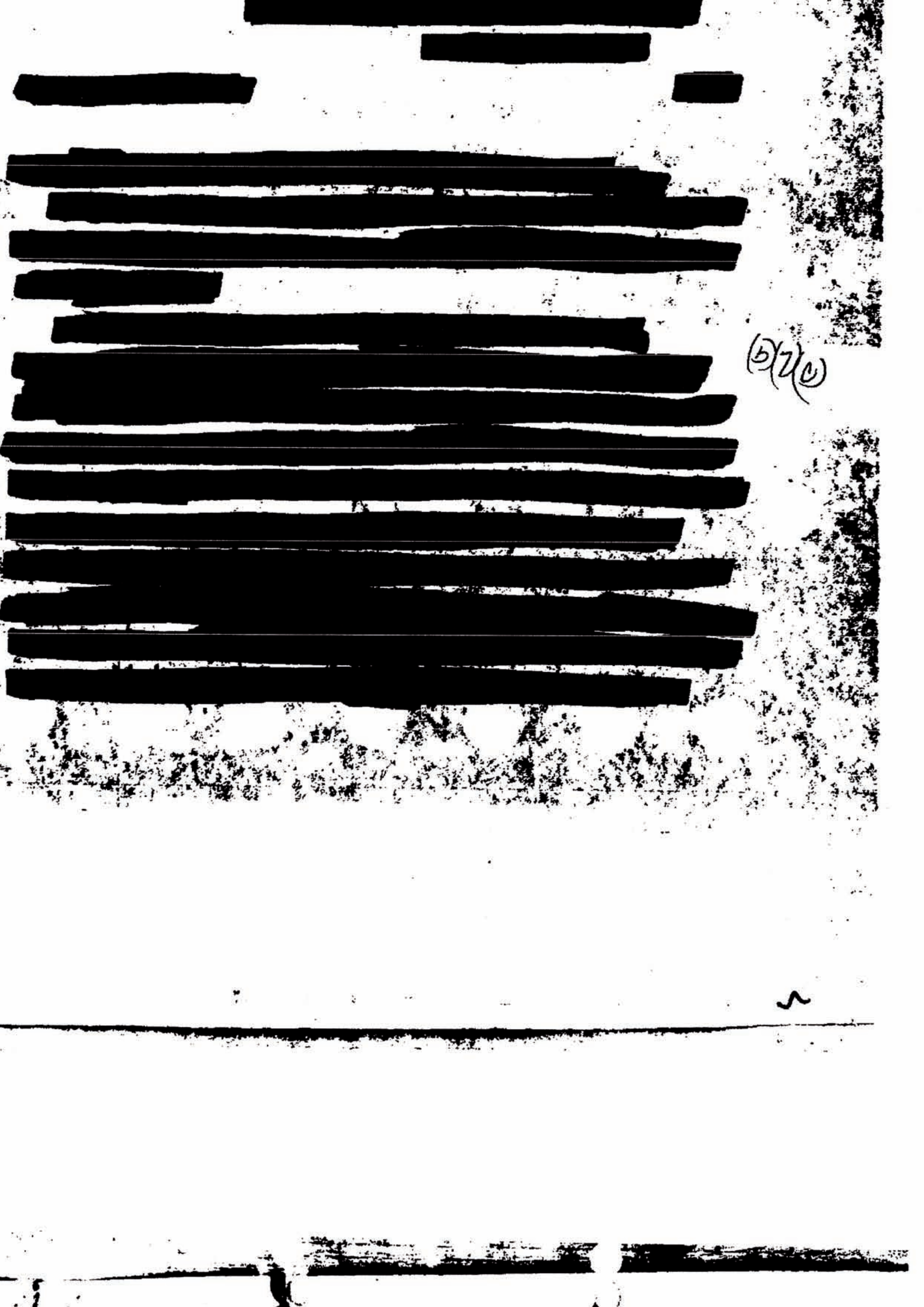
(b)(7)(C)

073 BON
1/29/86

1-cc Rm. 4251

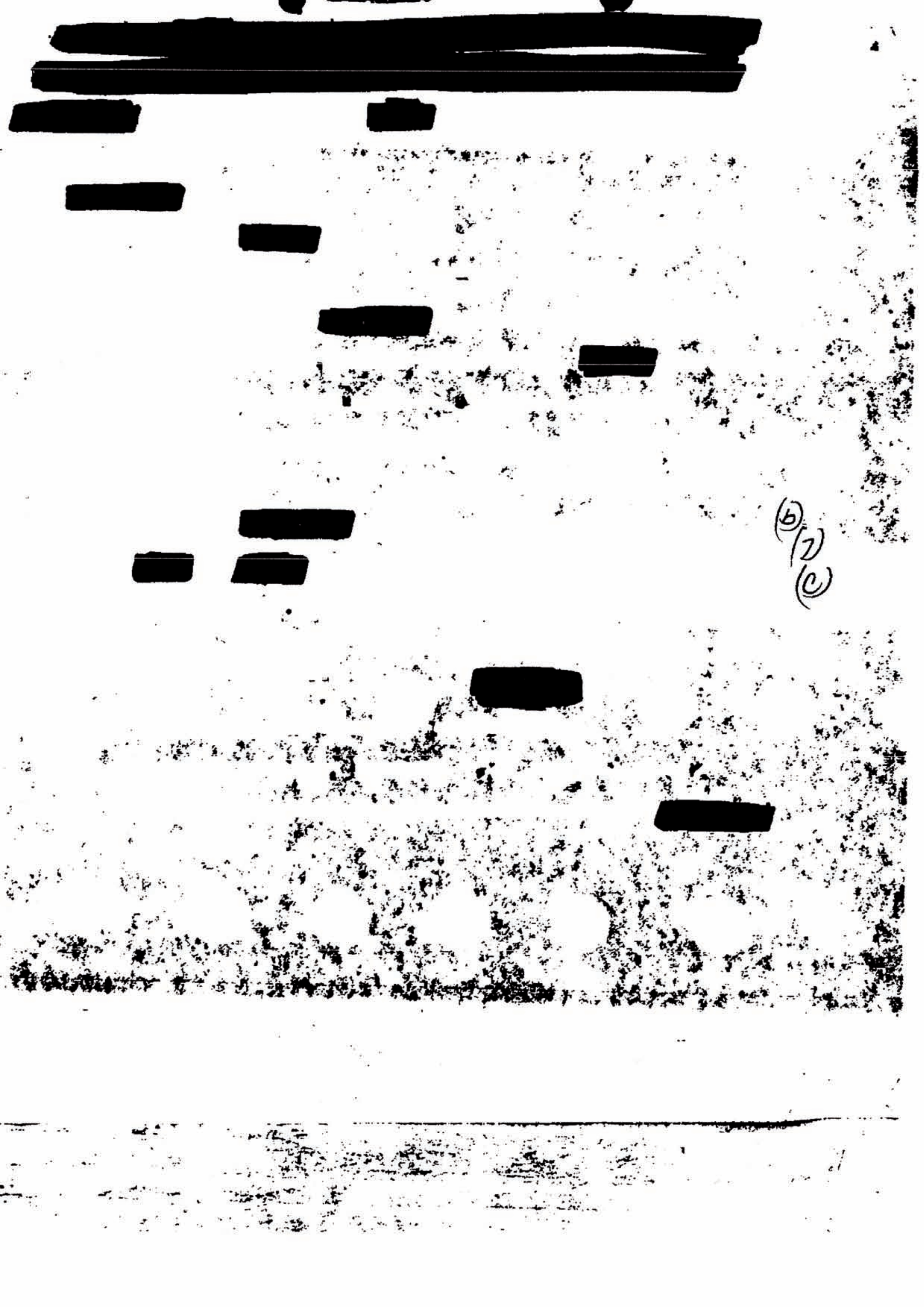
2 JUL 15 1986

[redacted]



[redacted]

(b)(7)(c)



[redacted]

[redacted] [redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]

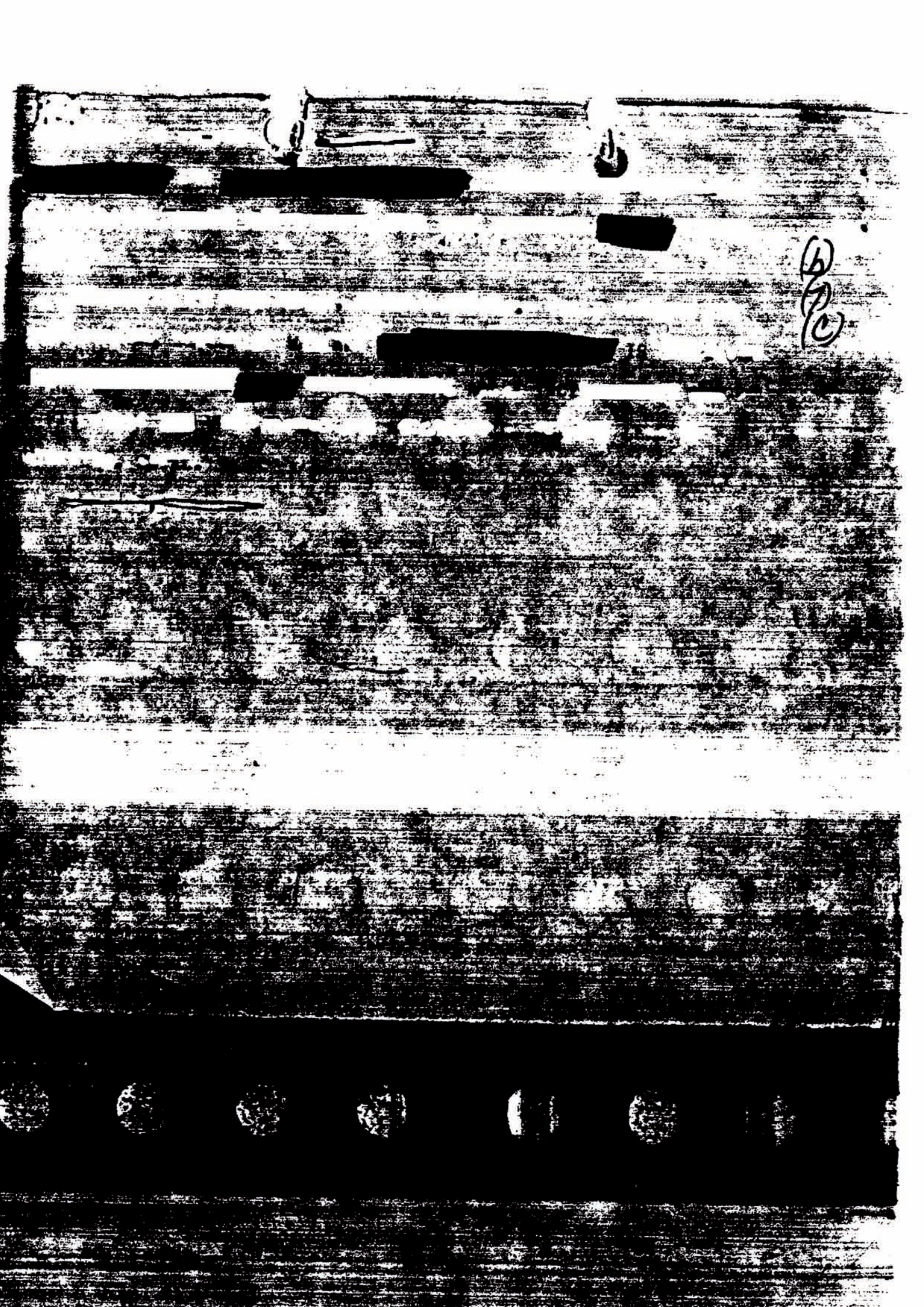
[redacted]

[redacted] [redacted]

(b)(7)(C)

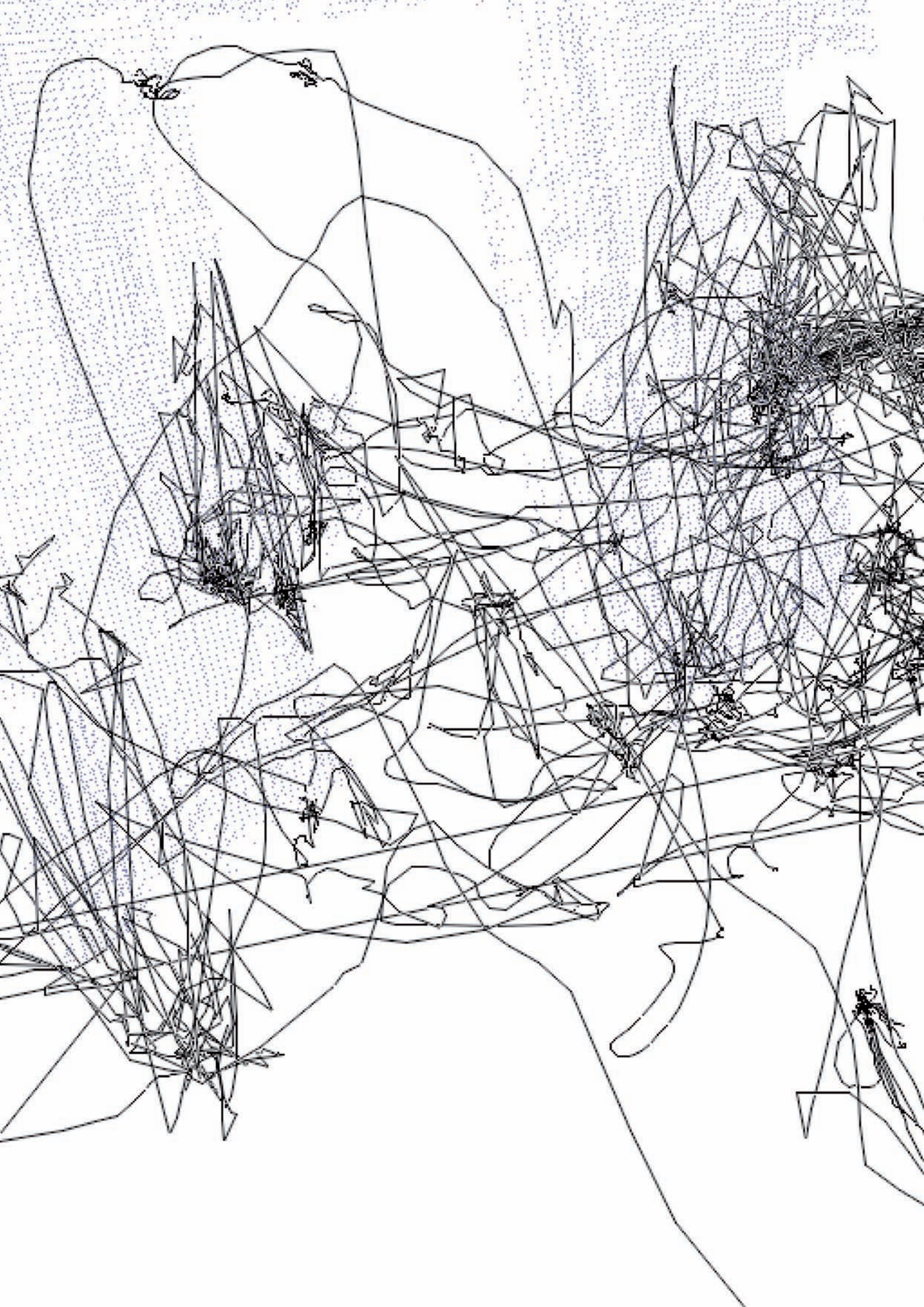
[redacted]

[redacted]



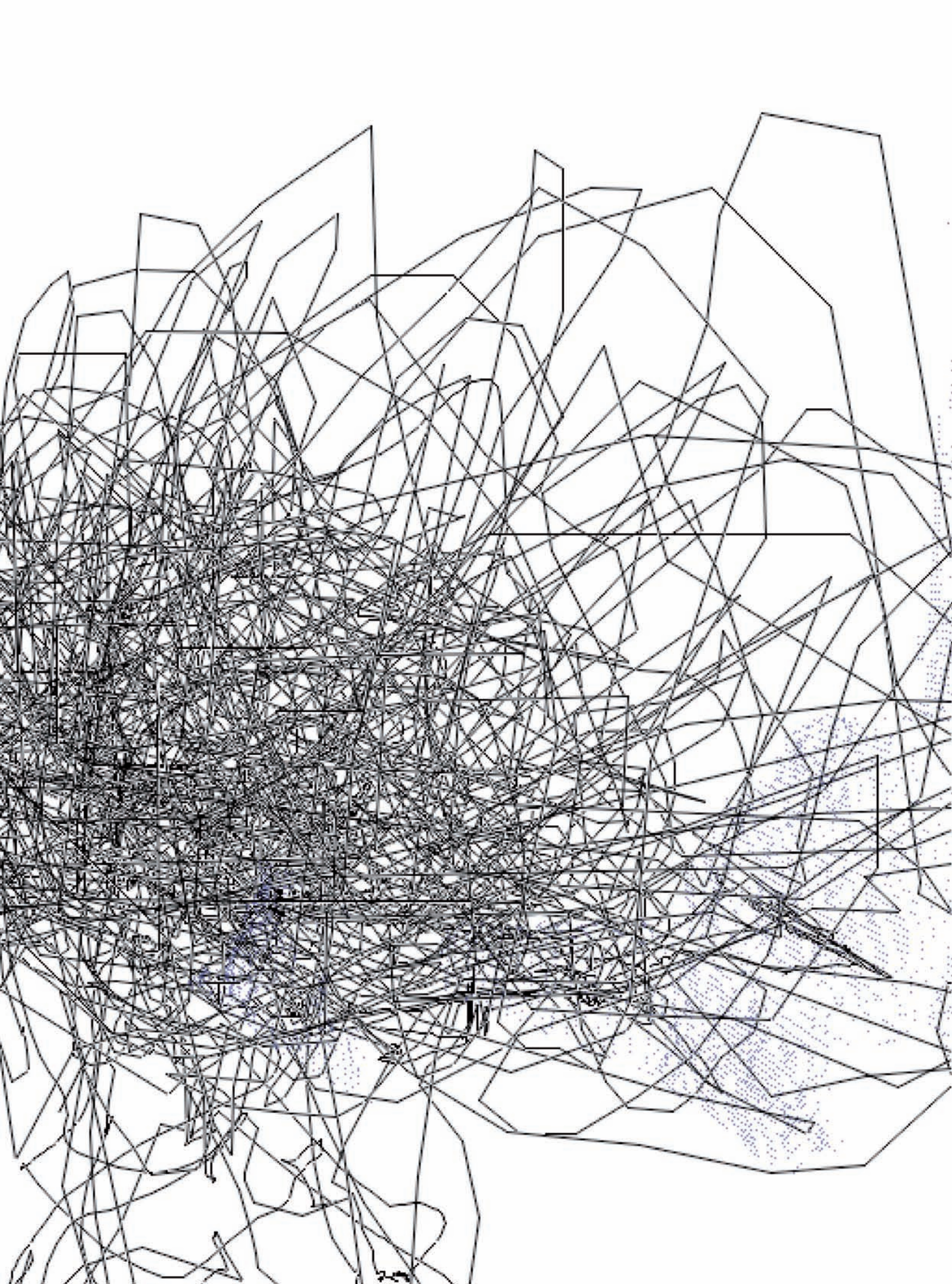












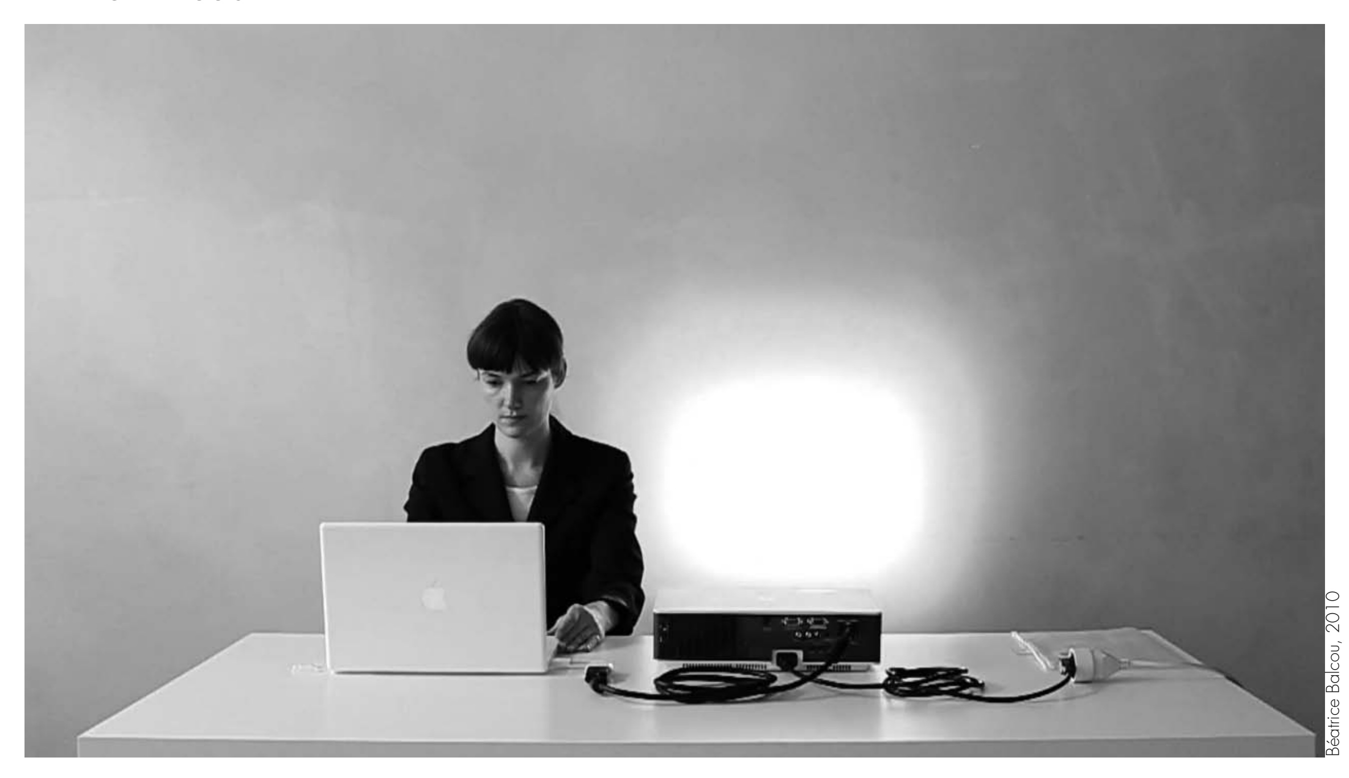
LA PERFOR-MANCE

PERFOR-MANCE ART

ESPACE DE DIFFUSION
PRESENTATION SPACE

_ BÉATRICE BALCOU
_ JEAN-CHARLES BLEUZÉ ET CÉDRIC POTIER /
GUILLAUME GAUCHEY, TRISTAN NIGON ET ADRIEN PELLETIER /
LAURA VERMEULEN ET ALICIA MINEAUD /
QUENTIN MITERNIQUE ET HUGO MALTERRE
_ ANTOINE BOUTE
_ MARION BRUSLEY, MARIE-JOHANNA CORNUT ET RÉMI GROUSSIN
_ SAMUEL BUCKMAN
_ CLAUDE CATTELAIN
_ STEVEN COHEN
_ JEAN DENNETIÈRE ET FLORIAN DIEUDÉ
_ MIGUEL GUTIERREZ
_ RÉMY HÉRITIER
_ BETTINA HUTSCHEK
_ METTE INGVARTSEN
_ HUGO KOSTRZEWA
_ FRANÇOIS LEWYLLIE
_ FRANÇOIS LEWYLLIE ET L'ARMÉE NOIRE
_ KARINE MARENNE
_ GRÉGOIRE MOTTE ET THIERRY VERBEKE
_ DAMIEN RANKOVIC
_ CHRISTIAN RIZZO
_ GWENDOLINE ROBIN
_ ANTHONY ROUSSEAU
_ KURT RYSLAVY
_ DAVE SAINT-PIERRE
_ KOBÉ VAN CAUWENBERGHE
_ MARJORIE VAN HALTEREN
_ ERWIN WURM

BÉATRICE BALCOU



Béatrice Balcou, 2010



Béatrice Balcou, 2010

Béatrice Balcou created *Computer Performance* after her residency in Japan in 2009 during which she carried out research into the role of gestures in Japanese society. "In this performance, I shift the spectator's expectations: instead of inviting him to look at an image, I draw his attention to the movements involved in projecting this image." B.B.

Béatrice Balcou réalise *Computer performance* suite à sa résidence au Japon en 2009, pendant laquelle elle a effectué des recherches sur la gestuelle dans la société japonaise. « Dans cette performance je dévie les attentes du spectateur : au lieu de l'inviter à regarder une image, j'attire son attention sur les gestes qu'on réalise pour projeter cette image. » B.B.



Béatrice Balcou, 2010

Computer performance
artconnexion, Lille
1er juin 2010

GUILLAUME GAUCHEY, TRISTAN NIGON ET ADRIEN PELLETIER



S.A. (Société d'appropriation)
Guillaume Gauchey, Tristan Nigon et Adrien Pelletier
le phénix – scène nationale
Valenciennes, 7 février 2013









For *Nuits de la performance 2*, eleven students from Cambrai's art school introduced their shows as part of the research and creativity workshop run by Pierre-Yves Brest, Romain Descours and Magali Desbazeille; performer : Guillaume Désanges.

Dans le cadre des *Nuits de la performance 2*, onze étudiants de l'École supérieure d'art de Cambrai ont présenté leurs performances au sein de l'atelier de recherche et de création proposé par Pierre-Yves Brest, Romain Descours et Magali Desbazeille ; intervenant : Guillaume Désanges.

JEAN-CHARLES BLEUZÉ ET CÉDRIC POTIER / LAURA VERMEULEN ET ALICIA MINEAUD / QUENTIN MITERNIQUE ET HUGO MALTERRE



© D.R.

Body orchestra
Jean-Charles Bleuzé et Cédric Potier
le phénix – scène nationale
Valenciennes, 7 février 2013



© D.R.



© D.R.

Transposition phonético-gesticulatoire
Quentin Miternique et Hugo Malterre
le phénix – scène nationale
Valenciennes, 7 février 2013



© D.R.

Entre deux
Laura Vermeulen et Alicia Mineaud,
avec la participation d’Hugo Malterre
le phénix – scène nationale
Valenciennes, 7 février 2013

ANTOINE BOUTE



Tout à Coup for everybody.
Book in a mittened hand
Standing, right foot on the mike.
What he recounts is really very beautiful
And it's also very very poetic.
There's a passage where it gets a bit complicated:
Antoine Boute trips*, slides, cries out.
Beneath the text there are shouts
And involuntary songs
About a battlefield that make war
With our traditional stories.
Shit, Antoine, sing, trip*, Boute.

Tout à Coup pour tout public.
Livre à la main mitaine
Debout droit pied micro.
Ce qu'il raconte c'est vraiment très beau
Et c'est aussi vraiment très très poétique.
Y a un passage où ça se complique :
Antoine Boute bute dérape éructe.
Sous le texte il y a des cris
Et des chants involontaires
Sur champ de bataille qui font la guerre
À nos histoires bien coutumières.
Putain Antoine chante bute Boute.

* play on words between Antoine Boute's surname, «Boute, and buter» (to trip).



Claude Cattelain,
chargé de la programmation
des Tout à Coup à L'H du Siège /
programme organiser, L'H du Siège

Performance
Tout à Coup à L'H du Siège Valenciennes, 7 février 2013.
En partenariat avec le phénix scène nationale Valenciennes
dans le cadre de la nuit de la performance.

www.antoineboute.blogspot.fr

MARION BRUSLEY, MARIE-JOHANNA CORNUT ET RÉMI GROUSSIN







The three artists put on a performance, like professional acrobats, composing acrobatic numbers whose imprecision disconcerts the tricks of the performance trade, the insecurity and absurdity of which push the notion of the spectacular to its limits.
Without hesitating to involve scenic elements in the construction of their acrobatics, they heighten the sense of physical danger and argue with the fact that an artist should be capable of all manner of airborne contortions in order to get anywhere in today's art scene. The artist – a spectacular and speculative scenic entity – becomes an articulated art object which has to shine in order to be exhibited.

Les trois artistes se mettent en scène, à l'image d'acrobates professionnels, en composant des figures acrobatiques où l'imprécision désarçonne les ficelles du spectacle et dont la précarité et l'absurdité poussent la notion du spectaculaire à son paroxysme.
N'hésitant pas à faire participer les éléments du décor dans la construction de leurs acrobaties, ils accentuent la notion de danger physique et prennent à partie le fait que l'artiste doit être capable de bien des contorsions aériennes pour se placer au devant de la scène artistique actuelle. L'artiste, entité scénique spectaculaire et spéculative, devient objet d'art articulé devant briller pour s'exposer.

Trial Art Fair, 2012
Marie-Johanna Cornut et Rémi Groussin,
performance réalisée dans le cadre de la résidence des artistes à la malterie, en partenariat avec la Quinzaine de l'Entorse, Sport Factory, La Gare Saint Sauveur, Lille.

www.lamalterie.com/fr/residences/projets/brusley-cornut-groussin








L'équilibre Des Forces, 2012
Marion Brusley, Marie-Johanna Cornut et Rémi Groussin,
performance, socle, Centre d'arts plastiques et visuels, Lille.
Réalisée dans le cadre de la résidence des artistes à la malterie,
en partenariat avec la Quinzaine de l'Entorse.

Trial Art Fair, 2012
Marie-Johanna Cornut et Rémi Groussin,
performance, Lille Art Fair, Grand Palais, Lille.
Réalisée dans le cadre de la résidence des artistes à la malterie,
en partenariat avec la Quinzaine de l'Entorse.



SAMUEL BUCKMAN



© Acte de Naissance

The heron is a patient bird,
Motionless on its long legs,
Capable of observing a pond evaporate when it's raining,
But as soon as anything moves it does a nosedive and swallows a fish.
Needless to say, Samuel says he's not fishing but learning,
That he's making a video, drawings and happenings.
For his first performance,
It's a matter of a rubber stamp and an old wardrobe,
Of time passing and combustion.
No matter how much I rack my brain, it's got nothing to do with a heron.

Claude Cattelain,
chargé de la programmation
des Tout à Coup à L'H du Siège /
programme organiser, L'H du Siège

Performance
Tout à Coup à L'H du Siège
Valenciennes, 5 juin 2010
www.samubu.canalblog.com



© Acte de Naissance

Le héron est un oiseau patient,
Immobile sur ses grandes pattes,
Capable d'observer une mare s'évaporer par temps pluvieux,
Mais dès que ça bouge il pique du bec et avale un poisson.
Évidemment Samuel dit qu'il ne pêche pas mais qu'il glane,
Qu'il fait de la vidéo, du dessin et des interventions.
Pour sa première performance,
il sera question de tampon et de vieille armoire,
Du temps qui passe et de combustion.
J'ai beau m'agiter le cerveau, rien à voir avec un héron.

CLAUDE CATTELAIN



© D.R.

Planks, slats, bits of scaffolding, beams etc are scattered across the floor. From this mess I construct a perilous building, constantly seeking physical effort and difficulty. The elements cling to each other, in a sort of equilibrium, but they often fall, and then the whole structure tumbles down. But I begin reconstructing it again, ephemeral as it is, different every time. Here, in the Musée de Valenciennes, the framework talks to the museum's pictures and the sails on the horizon.

Des planches, lattes, éléments d'échafaudage, poutres, etc. jonchent le sol. De cet enchevêtrement je construis un édifice périlleux, cherchant l'effort physique et la difficulté. Les éléments tenant les uns sur les autres en équilibre. Souvent les éléments tombent, la structure s'écroule, mais je recommence la construction éphémère, toujours changeante. Ici, au Musée de Valenciennes, l'armature dialogue avec les toiles du musée et les voiles à l'horizon.

Armature Variable
Musée des beaux-arts, Valenciennes
mars 2010
www.claudecattelain.com

CLAUDE CATTELAIN



© D.R.

I wonder if my image of Kinshasa is an invented memory,
a reflection made up of the memories of others?
Chuck clay at a mirror, rhythmically, adding water.
Spread the clay out and then dig a hole in it,
frenetically seeking a real image that is fading.

Mon image de Kinshasa est-elle un souvenir fabriqué,
un reflet composé grâce à la mémoire des autres ?
Frapper de glaise un miroir, avec du rythme et de l'eau.
Étaler la terre et la creuser, à la recherche frénétique
d'une image vraie qui s'efface.

My face disappears from Kinshasa
Musée des beaux-arts, Calais
mai 2013
www.claudecattelain.com

STEVEN COHEN



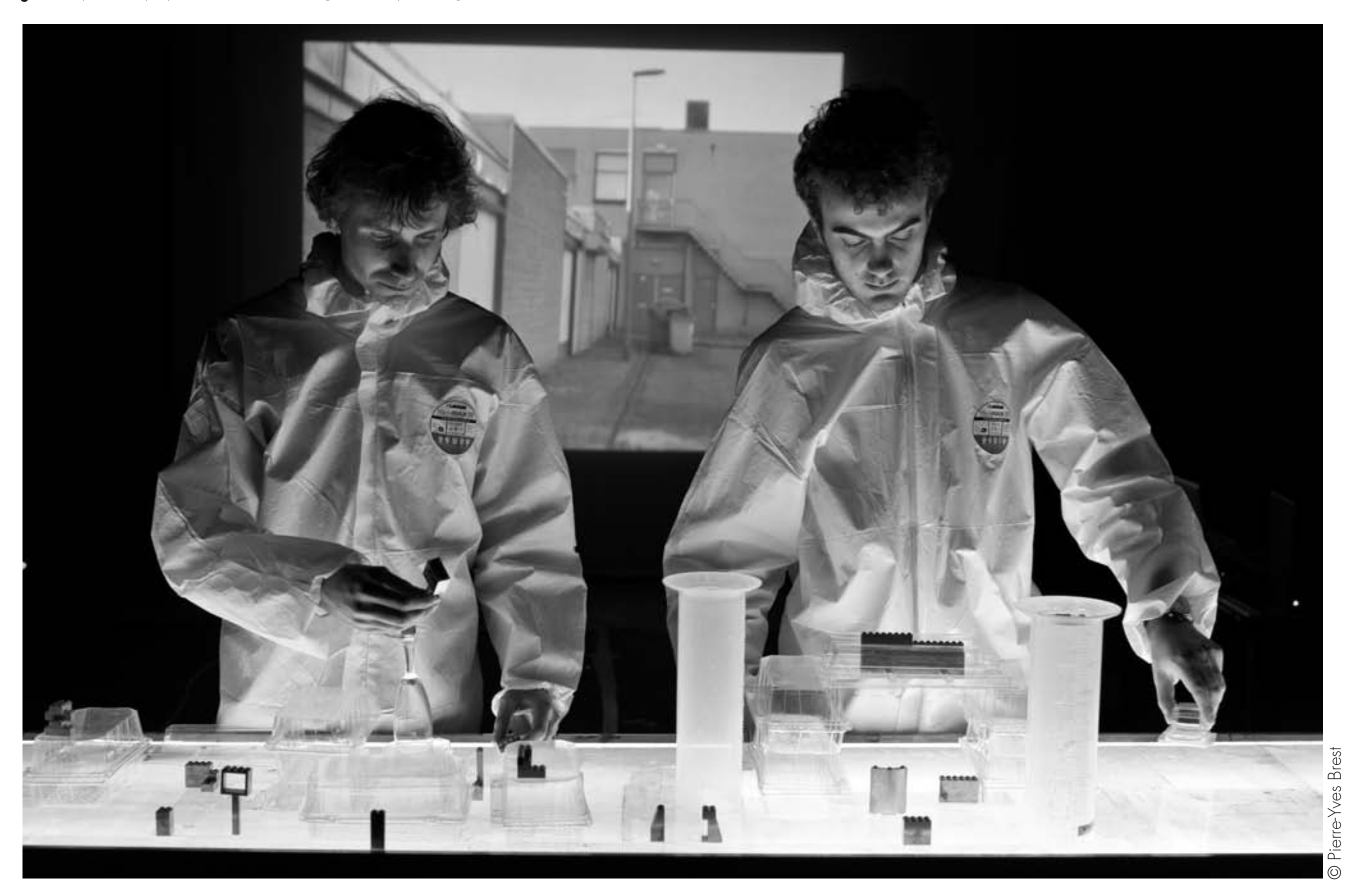
© Alain Monot

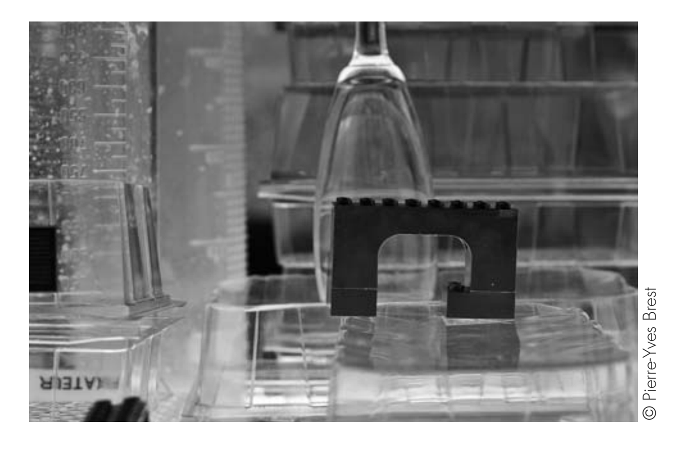
In The Cradle of Humankind, Steven Cohen chose to explore the question of apartheid by way of colonisation, with the collaboration of Nomsa Dlhamini, his nanny, who had brought him up since birth. On stage, both of them speak of Their story, an anti-apartheid love story full of tenderness and humour. There is an underlying theme: the artist's discovery of a diary, with drawings in it, written between 1939 and 1942 by a young French Jewish boy. How does this personal story become a historical document, open to appropriation and transmission? How does a document that is 70 years old exist until the 21st century, focusing our questioning on humanity's shortcomings?

Dans *The Cradle of humankind*, avec la complicité de Nomsa Dhlamini, sa nounou qui l'a éduqué et accompagné depuis sa naissance, Steven Cohen aborde la question de l'apartheid par le biais de la colonisation. Mais sur scène tous deux nous parlent de Leur histoire, une histoire d'amour anti-apartheid chargée d'humour et de tendresse.
Un fil rouge : la découverte par l'artiste d'un journal intime, fait d'écrits et de croquis, tenu entre 1939 et 1942 par un jeune juif français. Comment ce récit personnel devient-il un matériau historique, susceptible d'appropriation et de transmission ? Comment un document daté d'il y a soixante-dix ans circule-t-il jusqu'au XXIe siècle, cristallisant nos interrogations sur les faillites de l'humanité ?

The Cradle of humankind
Festival des Anticodes - Le Quartz, Brest
16 au 19 mars 2011
www.latitudesprod.com

JEAN DENNETIÈRE ET FLORIAN DIEUDÉ





This performance was presented at the Lille opera house in October 2012 during the *On Focus* exhibition created in response to François Verret's most recent piece, *No Focus*. The exhibition was the artistic result of exchanges between the artist whilst he was creating, and students from Cambrai's art school and its teaching staff.

Cette performance a été présentée à l'Opéra de Lille en octobre 2012 à l'occasion de l'exposition *On Focus* réalisée en écho à la dernière création de François Verret *No Focus*. L'exposition constituait le résultat artistique d'échanges entre le chorégraphe en phase de création, les étudiants de l'École supérieure d'art de Cambrai et l'équipe enseignante.

R'dam
Opéra de Lille,
du 9 au 11octobre 2012
Florian Dieudé et Jean Dennetière
avec la participation d'Hugo Malterre



MIGUEL GUTIERREZ



© IanDouglas

At the beginning of *Heavens, what have I done?* Miguel Gutierrez states: « I like creating, even if I'm not paid for it, as with this show ». He plays with the relationship between the creative process and innermost thoughts, developing an uninterrupted performance that talks about its developmental process, in this instance using paper and sticky tape. Gutierrez makes use of rhythmic breaks, swaying about in a flexible format that reassesses our relationship to creativity, transgressing the rules and regulations he has learned.

« J'aime créer, même si je ne suis pas payé pour le faire, comme pour ce spectacle », explique Miguel Gutierrez au début de *Heavens what have I done*, dans lequel il expose le processus de création de ce projet à l'aide de papier et de ruban adhésif. Jouant sur la relation entre processus de création et intimité intérieure, Gutierrez développe sans discontinuer une performance qui parle de sa genèse. S'appuyant sur des ruptures de rythme, Gutirrez oscille dans une forme flexible qui remet en jeu le rapport à la création et qui transgresse les règles et les codes qu'il a appris.

Heavens what have I done
Budascoop, Kortrijk,
21 et 22 novembre 2012
www.miguelgutierrez.org

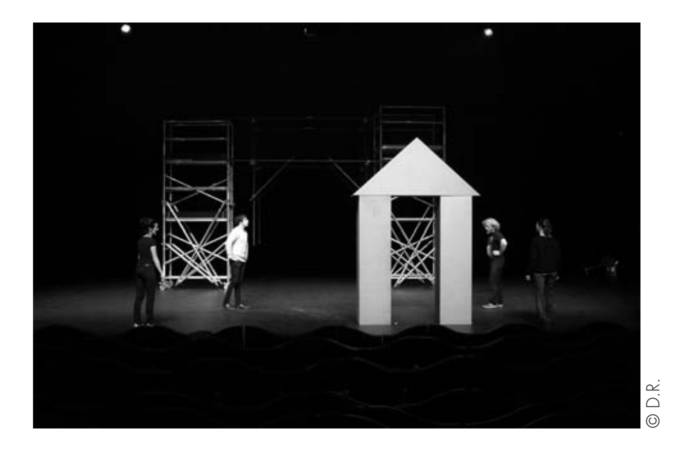
RÉMY HÉRITIER



© D.R.

Rémy Héritier's project, *Time Based Exhibition*, involved artists shifting the elements and challenges of an exhibition to a theatre stage. What happens to an exhibition when it finds itself in this new space, and within the timescale of a show assigned to it? And how does it produce its own timescale, somewhere between the appearance and disappearance of the work? *Time Based Exhibition* is an encounter and a dialogue between visual and performance arts. It also brings into play the role of the onlooker – both as visitor and spectator.

En relation au titre énonciateur du projet, *Time Based Exhibition*, Rémy Héritier propose aux artistes de déplacer sur le plateau d'une scène de théâtre les éléments et les enjeux d'une exposition : que devient l'exposition non seulement dans ce nouvel espace mais dans la temporalité du spectacle qui lui est propre ? Comment produire une temporalité propre, entre apparition et disparition de l'œuvre ? Rencontre et dialogue entre des pratiques artistiques visuelles et performatives, *Time Based Exhibition* met aussi en jeu le rôle de celui qui regarde, à la fois visiteur et spectateur.



© D.R.

Rémy Héritier et les artistes du Pavillon Neuflize OBC, Laboratoire de création du Palais de Tokyo 2012/2013 (Carlotta Bailly-Borg, Feiko Beckers, Julie Bena, Francesco Fonassi, Daiga Grantina, Eleni Kaklea, Peter Miller, Julien Perez, Gonçalo Sena, Theo Turpin)

Time Based Exhibition
dans le cadre du cabaret de curiosités#10
du phénix scène nationale Valenciennes
14 et 15 février 2013
www.palaisdetokyo.com/fr/pavillon/time-based-exhibition
www.lephenix.fr/cluster-edition-recherche/time-based-exhibition-le-vynile

BETTINA HUTSCHEK



© artconnexion, 2011



© artconnexion, 2011

Bettina Hutschek's performance, created for the 60th anniversary of France's "1% artistique" (whereby 1% of a public building's budget must be spent on a new artwork), took the form of guided tours of part of Lille university. She plays the part of a representative of the Institute of Parapsychology, presented as a secret department of the university, and goes about removing the mystique surrounding the artistic commisions of the 1970s by giving them para-psychological interpretations.

La performance de Bettina Hutschek, conçue à l'occasion des 60 ans du 1% en France, prend la forme de visites guidées de l'Université Lille 3. Incarnant une représentante de l'Institut de Parapsychologie, présenté comme un département secret de l'Université, elle (dé)mystifie ces commandes artistiques des années 1970 en les soumettant à une interprétation para-psychologique.



© artconnexion, 2011

Une œuvre peut en cacher une autre...
Université Lille 3, Villeneuve d'Ascq
du 4 au 7 octobre 2011



© Kerstin Schroth

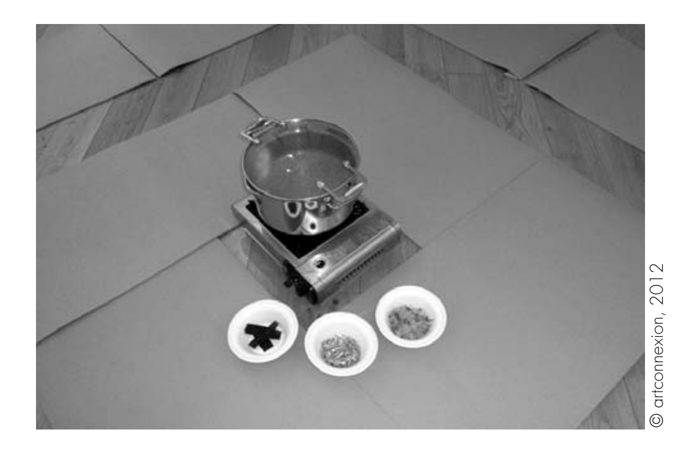
The Artificial Nature Project is the latest of four shows in which the Danish choreographer, Mette Ingvartsen, examines natural phenomena and the feelings that they arouse. Her project combines the form of an installation (reminiscent of various works by Ann Veronica Jensens) and the practices of theatre and dance. Both dancers and spectators find themselves in total darkness, amid a sandstorm or a swarm of insects, each left to perform within their space/action positions created by the artist.

The Artificial Nature Project
Budascoop, Kortrijk,
15 et 16 novembre 2012
www.metteingvartsen.net

The Artificial Nature Project est le dernier-né des quatre spectacles où la chorégraphe danoise Mette Ingvartsen examine des phénomènes naturels et les sensations qu'ils suscitent. Mette Ingvartsen réalise un projet qui associe les formes de l'installation (on pense à certaines œuvres de Ann Veronica Janssens) et les pratiques du théâtre et de la danse. Danseurs et spectateurs se retrouvent dans l'obscurité absolue, dans une tempête de sable, dans un essaim d'insectes, et performent chacun dans leurs positions l'espace/action construit par l'artiste.

HUGO KOSTRZEWA





Hugo Kostrzewa's acoustic and aroma show reflects his recent itinerant residency in Japan, organised by artconnexion. The public is immersed in a dark, clammy, noisy atmosphere filled with the aroma of *dashi* (a broth of seaweeds and dried fish) and sounds evoking telluric forces.

De retour d'une résidence itinérante au Japon organisée par artconnexion, Hugo Kostrzewa propose une performance sonore et olfactive. Le public est immergé dans une atmosphère sombre, moite et bruyante empreinte d'odeur de dashi (bouillon d'algues et de poisson séché) et parcourue de sons évoquant les forces telluriques.

Retour du Japon
artconnexion, Lille
20 novembre 2012

FRANÇOIS LEWYLLIE



© Florent Naurois



© Florent Naurois

Authentique Réévaluation joue des rites et cérémonies pendant lesquels François Lewyllie et sa bande félicitent, congratulent à renfort de discours. Ils font un joyeux mélange de coutumes chamaniques et de rituels intimes, de la cérémonie de pose de la première pierre au curage des ongles matinal en passant par imiter le zoulou blanc. Tout est permis pour réévaluer le monde, la représentation de la puissance, la qualité des systèmes phallocratiques et les certitudes. Dans *Authentique Réévaluation* comme par ailleurs, François s'assoit sur la manifestation indubitable de son existence.

Authentique Réévaluation perform rites and ceremonies during which François Lewyllie and his group compliment and congratulate with a whole load of talk. They create a happy mix of shamanic customs and private rituals, from the ceremony for laying the foundation stone to the morning nail-cleaning ritual, via imitating white Zulus. Everything is permitted in order to re-evaluate the world: the depiction of power, the quality of male chauvinist systems and certitudes. In *Authentique Réévaluation*, as elsewhere, François disregards the unerring expression of his life.

François Lewyllie avec la complicité de Marjorie Scherier et d'Antoine Taine et les participations de William Maufroy, expert en discours, d'Elise Deblock, cavalière émérite, des lions (nord-coréens) Marine, Adeline, Laury et Steven

Authentique Réévaluation,
sur le bout de l'esplanade Leopold 1, aux pieds de la statue du premier roi des belges dans le cadre du Festival de l'Entorse, De Panne, 2013
www.francois-lewyllie.blogspot.fr

FRANÇOIS LEWYLLIE ET L'ARMÉE NOIRE



© Florent Naurois, Flavie Leleux

François Lewyllie prône le retour des dragons comme solution face à la fortune du prince. Dans *Paon*, l'installation est un prétexte. Elle ressemble à une exposition vouée à la performance, à agir dedans. Parce qu'il n'aime pas être seul, il a appelé du renfort et s'est réfugié derrière l'Armée Noire, une bande de poètes, de performeurs plongés dans l'existence et sa mauvaise odeur jusqu'au cou. L'Armée Noire c'est tous ceux qui ont passés la porte ce soir là, c'est une « famille tuyau de pôele » dans laquelle tout le monde entre et sort. Ils proposent des performances poétiques pour glisser vers la dérision et la déroute.

François Lewyllie advocates the return of the dragons as the answer to the prince's fortune in the performance installation PAON, where the installation is a pretext. It resembles an exhibition dedicated to performance and to acting within it. Because he doesn't like to be alone, he has called in some backup and taken refuge behind the Armée Noire (black army), a group of poets plunged up to the neck in life's foul stench. The black army is all those who stepped across the threshold that evening, an in-bred family anybody can join or leave. They offer poetic performances that tend to derision and disaster.



© Florent Naurois, Flavie Leleux

PAON
Bateau Le Texel chez Fructôse,
à l'occasion de Port Épique #2,
Dunkerque, 2012
http://pennequin.rstin.com/armée-noire
www.armee-noire.20six.fr



© Karine Marenne

Art Maid, Art Brussels 2013, John De Andrea, Sorry we're closed's booth.

Karine Marenne is a multidisciplinary artist whose performances mainly question social roles and hence power struggles. Following on from her *Art Maid* project where she offered her services as a cleaner to collectors, Karine transformed herself into art's maidservant for Art Brussels 2013. Through a pop-tinged performance, Karin Marenne questions, in a rather sardonic way, both the world of art and the role of women.

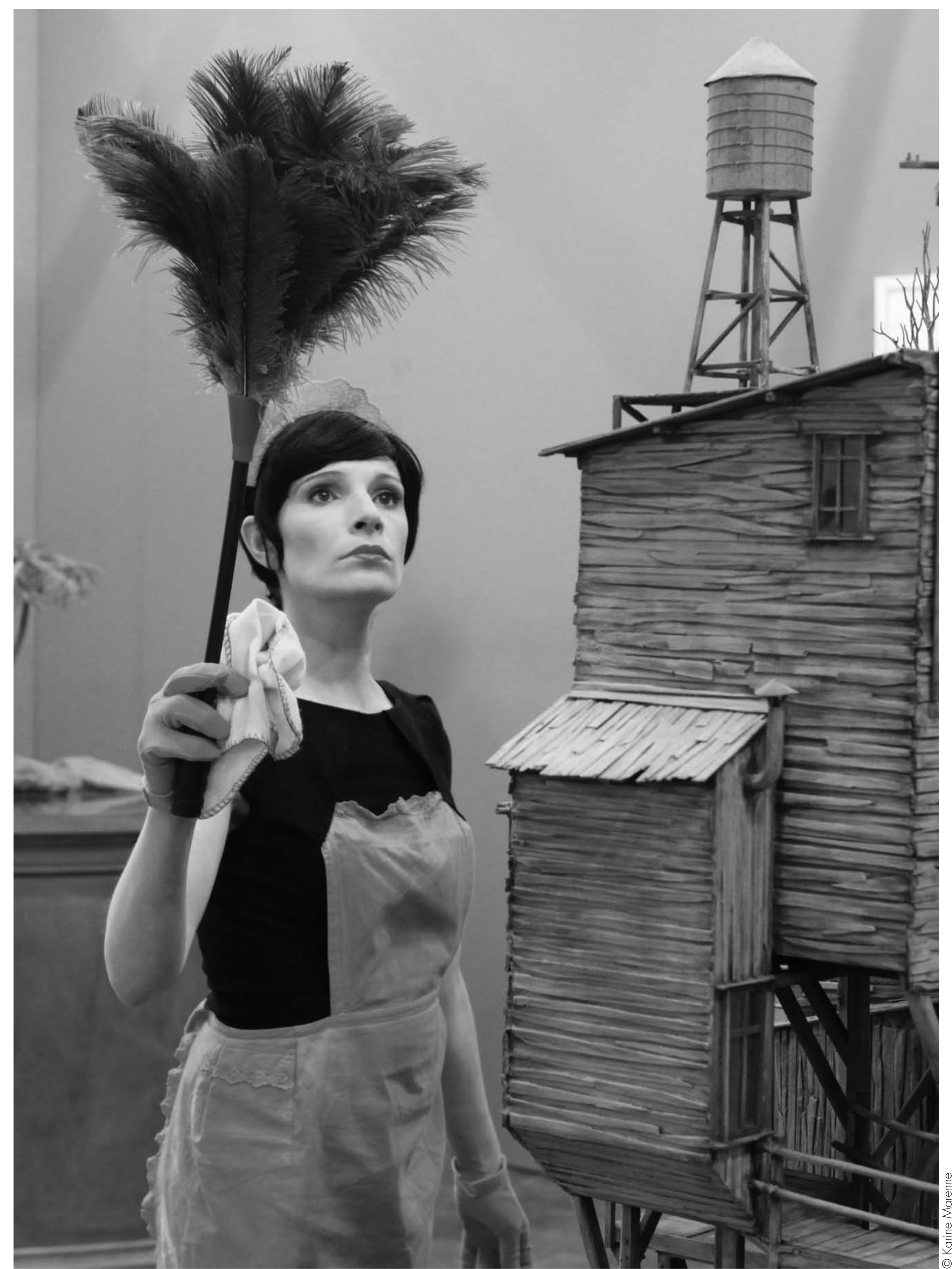
Artiste multidisciplinaire, Karine Marenne propose des mises en scène dont le dispositif questionne principalement les rôles sociaux et par ce biais les rapports de pouvoir. Dans le prolongement de son projet *Art Maid* par lequel elle offre ses services de nettoyage à des collectionneurs, l'artiste s'est transformée en soubrette de l'art lors de la foire d'Art Brussels 2013. Au travers d'une performance aux accents pop, Karine Marenne interroge de manière grinçante tant le milieu de l'art que le rôle de la femme.

Art Maid
Art Brussels, Bruxelles, 2013
Maquillage: Magali Gérard - Avec la complicité de Duboisfriedland. Photos : Geert De Taeye
www.karinemarenne.net
www.art-maid.net



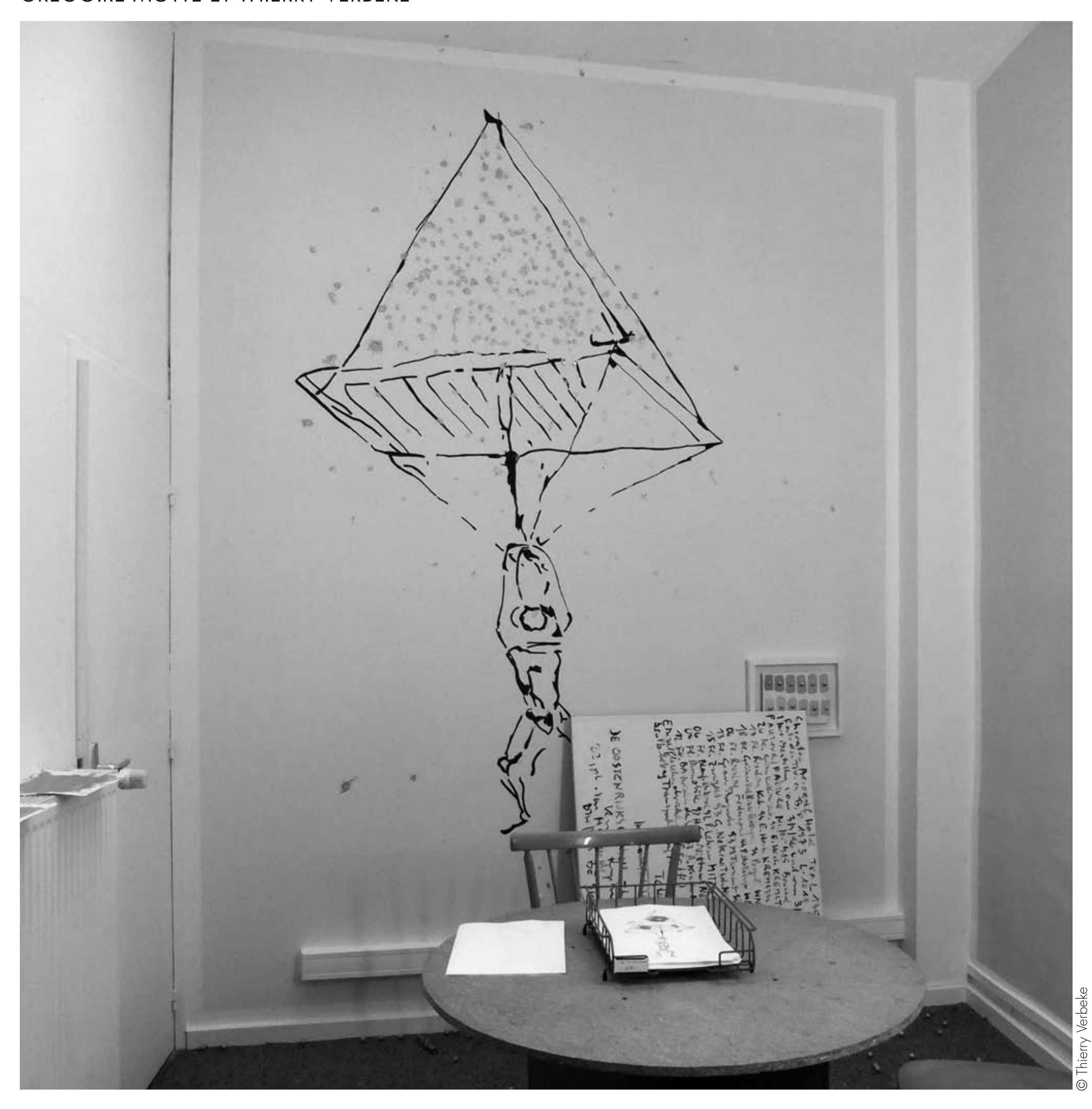
© Karine Marenne

Art Maid, Art Brussels 2013, John De Andrea, Sorry we're closed's booth.



© Karine Marenne

Art Maid, Art Brussels 2013, Hans Op de Beeck, Continua Gallery's booth.



This performance by Thierry Verbeke, midway between festive frivolity and social criticism, was created in collaboration with Grégoire Motte as part of his exhibition *Moquette partout* (carpet everywhere).

Cette performance de Thierry Verbeke, à mi-chemin entre légèreté festive et critique sociale, a été réalisée avec la complicité de Grégoire Motte dans le cadre de son exposition *Moquette partout*.

Parachute doré
artconnexion, Lille,
2 avril 2011

DAMIEN RANKOVIC



© Acte de Naissance

Damien Rankovic finds objects. By chance?
He seeks space to alter them in. Has he found it yet?
He makes sculpture-installations, gets them going
and then leaves.
He lets them transform themselves, freely.
He, however, often freezes. A motionless performer.
Instinctively, the others move,
From one sculpture to another or around him.
Damien Rankovic was born in 1984,
He comes from Brussels, it's not far.
It's crazy, he should come more often.

Damien Rankovic trouve des objets. Par hasard ?
Cherche l'espace où les manipuler. L'a-t-il déjà trouvé ?
Fait des sculptures-installations, les active et s'en va.
Les laisse se transformer, librement.
Par contre, lui, souvent se fige. Performeur immobile.
Instinctivement les autres bougent,
D'une sculpture à l'autre ou autour de lui.
Damien Rankovic est né en 1984,
Il vient de Bruxelles, ce n'est pas loin.
C'est absurde, il devrait venir plus souvent.



© Acte de Naissance

Claude Cattelain,
chargé de la programmation
des Tout à Coup à L'H du Siège /
programme organiser, L'H du Siège

Performance
Tout à Coup à L'H du Siège,
Valenciennes, 30 janvier 2010

CHRISTIAN RIZZO


© D.R.

Twelve young, local artists emerged from this experimental laboratory led by Christian Rizzo at the end of a long process of creativity and three residencies. The artists, with backgrounds in the visual and living arts, experimented with the group approach, with an artistic amalgam. This required daring to abandon their familiar reference points and give way in order to open themselves to others and welcome this disturbing strangeness resulting from their exchange

Ce laboratoire d'expérimentation et d'émergence dirigé par Christian Rizzo a fait la lumière sur douze jeunes artistes de la région à l'issue d'un long processus de création et de trois périodes de résidences. Venant des arts visuels et des arts vivants, les artistes ont expérimenté la démarche collective, l'hybridation artistique. Il s'agit pour eux d'oser quitter leurs repères familiers, de se « fragiliser » pour s'ouvrir à l'autre et d'accueillir cette « inquiétante étrangeté » qui surgit de leurs interférences.

Christian Rizzo avec les artistes sélectionnés : Jannick Guillou, Nicolas Devos, Penelope Michel, Nicolas Tourte, Samuel Buckman, Claude Cattelain, Aurelie et Pascal Baltazar, Laurence Vray, Viviana Moin, Amelie Poirier et Gaetan Rusquet
-


© D.R.

Laboratoire de création interdisciplinaire: Après, on clean!
D'octobre à décembre 2012 au manège.mons (Maison Folie), au Fresnoy studio national de arts contemporains et au phénix scène nationale Valenciennes dans le cadre du cabaret de curiosités#10

www.lephenix.fr/cluster-edition-recherche/apres-on-clean-le-dvd/
www.lassociationfragile.com/html/newsletter/newsletter.html

GWENDOLINE ROBIN



She is streaked with powder.
Sometimes blackened around the lips.
Gwendoline makes smoke from fire,
Scared stiff to do it again.
Hey, let go! It's going to explode.
What's the risk? Shards and burns.
But most of all, that nothing will happen.
Don't worry:
You'll have long glass tubes
With which to watch and listen to the stars.
Those dancing, fulminating bodies
Right down there, beneath our feet.

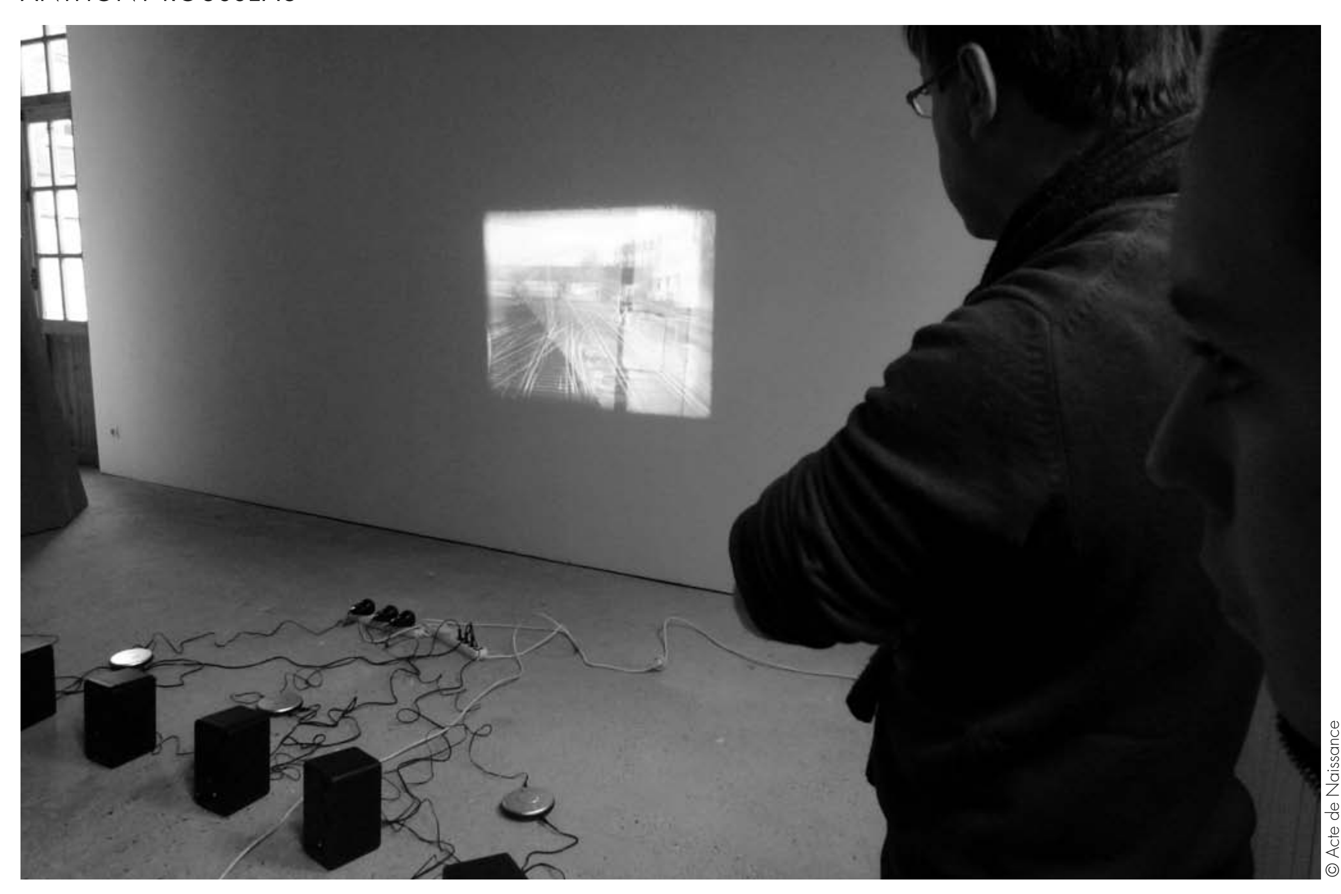
Elle est de mèche avec la poudre.
Parfois noircie au bord des lèvres.
De feu, Gwendoline fait de la fumée,
Avec la frousse de se répéter.
Hé, lâche prise ! Ça va péter.
Risquer ? Des éclats et des brûlures.
Mais surtout : que rien ne se passe.
Pas de panique :
Vous aurez de longs tubes de verre
Pour voir et écouter les étoiles.
Ces corps dansants et qui fulminent
Là tout en bas, en-dessous de nos pieds.



Claude Cattelain,
chargé de la programmation
des Tout à Coup à L'H du Siège /
"Tout à Coup" programme organiser,
L'H du Siège

Performance
Tout à Coup à L'H du Siège,
Valenciennes, 25 juin 2011
www.gwendolinerobin.be

ANTHONY ROUSSEAU


© Acte de Naissance

Anthony Rousseau splices a Super 8,
A few fragments of film,
And the projection starts purring.
Images pop up again and again
Obsessed with just one thing:
To replay our memories, there,
Here, now.
And when we wake up,
All our dreams are wiped away
Leaving us blinded
With a blank, virgin, spotless and sanitised
With which to reinvent our desires.

Anthony Rousseau coupe du « Super 8 »,
Quelques fragments de pellicule,
Et la projection qui ronronne.
Les images passent en boucle
Avec cette obsession :
Rejouer nos souvenirs, là,
Ici, maintenant.
Et au réveil,
Tous nos rêves qui s'effacent
Et nous laissent aveuglés
Avec un blanc, vierge, nickel et javellisé
Où réinventer nos désirs.


© Acte de Naissance

Claude Cattelain,
chargé de la programmation
des Tout à Coup à L'H du Siège /
programme organiser, L'H du Siège

Performance
Tout à Coup à L'H du Siège,
Valenciennes, 18 février 2012
www.anthony.rousseau3.free.fr

KURT RYSLAVY



© artconnexion, 2011

During this performance, Kurt Ryslavy offers an Austrian wine tasting and hands out his artist's book *Europäer*. "The title (of the performance) comes from a song (by Renato Carosone) about an Italian who wishes to imitate the American lifestyle, drinking whisky soda, dancing rock 'n roll, playing baseball and smoking Camel cigarettes, but the only way he can afford to purchase the said cigarettes is by taking money from his mother's handbag." K. R.

Pour cette performance, Kurt Ryslavy propose une dégustation de vins autrichiens et distribue son livre d'artiste *Europäer*. « Le titre (de la performance) vient d'une chanson (de Renato Carosone) qui raconte l'histoire d'un italien qui veut imiter le style de vie américain, en buvant du whisky-soda, en dansant le rock 'n' roll, en jouant au base-ball et en fumant des Camel, mais qui ne peut s'acheter les dites cigarettes qu'en puisant l'argent dans le sac à main de sa maman. » K. R.



© artconnexion, 2011



Tu veux faire l'européen
artconnexion,
Lille, 12 mars 2011



After *La Pornographie des âmes* (The pornography of souls, 2005) and *Un peu de tendresse bordel de merde!* (A bit of tenderness, for shit's sake, 2010), Dave St Pierre produced a series of cupids for the last part of his trilogy, *Création 2012*.
Here, however, the chubby cherubs of classical paintings have given way to aggressive characters who seem to derive malevolent pleasure from wounding and destroying. Like the performers of the 1970s and 1980s, Dave St Pierre nurtures his project by drawing upon disparate recollections combining theatre, artistic and street happenings, and cinematographic and social references.

Après *La Pornographie des âmes* (2005) et *Un peu de tendresse bordel de merde !* (2010), Dave St-Pierre a mis en scène une série de cupidons dans le dernier volet de la trilogie : *Création 2012*.
Les chérubins joufflus des tableaux classiques ont cependant cédé la place à des personnages agressifs qui prennent un malin plaisir à meurtrir et anéantir. À la manière des performeurs des années 1970-1980, Dave St-Pierre nourrit son projet en puisant dans des réminiscences hétéroclites croisant théâtre, happenings artistiques ou de rue, références cinématographiques ou sociales.

Création 2012
Schouwburg, Kortrijk,
20 novembre 2012

KOBÉ VAN CAUWENBERGHE



He tightens his grip,
Striking the anvil with the hammer.
Connect, disconnect,
Reconnect the amp.
From Fausto Romitelli
"Trash TV Trance"
To John Zorn
"Book of heads",
Kobe improvises with the score,
Bringing down drumsticks
And rubbing balloons
On our sensitive strings,
Taut and electric.

Il affermit les phalanges,
Frappe du marteau sur l'enclume.
Connecte, déconnecte,
Reconnecte l'ampli.
De Fausto Romitelli
« Trash TV Trance »
A John Zorn
« The Book of heads »,
Kobe improvise sur la partition,
Fait tomber les baguettes
Et frotte des ballons
Sur nos cordes sensibles,
Tendues et électriques.

Claude Cattelain,
chargé de la programmation
des Tout à Coup à L'H du Siège /
"Tout à Coup" programme organiser,
L'H du Siège

Performance sonore
Tout à Coup à L'H du Siège,
Valenciennes, 7 avril 2012
www.kobevancauwenberghe.com

MARJORIE VAN HALTEREN





During her residency on board a P&O ferry operating between Dover and Calais, organised by artconnexion, Marjorie Van Halteren recorded noises and voices which she uses as musical material for this piece, somewhere in between composition and improvisation, sound track and vocal mimicry. She invites the spectators into an unusual acoustic environment that investigates phenomena of listening and understanding ambient sounds.

Lors de sa résidence à bord du ferry P&O Douvres-Calais organisée par artconnexion, Marjorie Van Halteren a capté des bruits et des voix qu'elle utilise comme matériau musical pour cette création entre composition et improvisation, piste son et mimétisme vocal. Elle invite les spectateurs à entrer dans un environnement sonore singulier qui interroge les phénomènes d'écoute et d'appréhension des sons ambiants.

Faeries
artconnexion, Lille,
11 septembre 2012

ERWIN WURM



Erwin Wurm aims at widening the notion of sculpture. With the *One Minute Sculptures* that made him famous in the 1990s, he confronts sculpture with performative art, its ephemeral aspect and its History. For the exhibition at artconnexion, the artist invites the viewer himself to experiment the notion of momentary sculpture through several protocols – funny and odd instructions – along with few incongruous objects – oranges, tennis balls or pens…

Erwin Wurm travaille à un élargissement de la notion de sculpture. Dans les *One minute sculptures* qui ont fait connaître cet artiste autrichien dans les années 1990, il confronte la sculpture à la temporalité et à l'histoire de la performance. Le temps d'une exposition à artconnexion, l'artiste invite le visiteur à expérimenter lui-même cette notion de sculpture éphémère en lui proposant un protocole - des instructions diverses, drôles et absurdes – et quelques objets incongrus – oranges, balles de tennis ou stylos…

One minute forever
artconnexion, Lille,
24 mai - 6 juillet 2013

50° NORD
REVUE D'ART CONTEMPORAIN #4
Revue annuelle / Annual journal

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION / EDITOR
Vincent Dumesnil et Réjean Dorval, Coprésidents du Réseau 50° nord

COORDINATION DE LA RÉDACTION / EDITORIAL COORDINATION
Lucie Orbie, Coordinatrice du Réseau 50° nord

EDITORIAL DESIGN
design.erigollaud

COMITÉ DE RÉDACTION / EDITORIAL COMMITTEE
Vincent Dumesnil (La chambre d'eau)
Réjean Dorval (The Drawing Box)
Marie Pleintel (artconnexion)
Pascal Pesez (L'H du Siège)
Benoît Villain (LaM)
Lucie Orbie (50° nord)

DÉPÔT LÉGAL : octobre 2013

IMPRESSION : La Monsoise
ISSN 2102-1309
ISBN 978-2-9533930-4-0

PRIX DU NUMÉRO / COVER PRICE
12€ Europe – 15€ outside Europe
(+4€ frais de port/postage)

ÉDITÉ PAR / EDITED BY:
50° nord
Réseau d'art contemporain du Nord-Pas de Calais et de l'eurorégion Nord
9 rue du Cirque - BP 10103
59001 Lille cedex
Tel + 33 (0)6 89 27 38 44
contact@50degresnord.net
www.50degresnord.net

50° nord est soutenu par / 50° nord is supported by:
le Conseil Régional Nord-Pas de Calais, le Conseil général du Nord, Lille Métropole Communauté Urbaine, l'Institut Français et l'Eurométropole Lille-Kortrijk-Tournai

LES CONTRIBUTEURS / CONTRIBUTORS

ARTISTES / ARTISTS
Armée Noire
www.pennequin.rstin.com/armée-noire
Carlotta Bailly-Borg
www.carlottabaillyborg.com
Béatrice Balcou www.beatricebalcou.com
Aurélie et Pascal Baltazar
www.baltazarco.wordpress.com
Feiko Beckers www.feikobeckers.com
Léa Belooussovitch
www.leabeloou.blogspot.fr
Julie Béna www.juliebena.com
Antoine Boute
www.antoineboute.blogspot.fr
Marion Brusley www.marionbrusley.com
Samuel Buckman
www.samubu.canalblog.com
Claude Cattelain www.claudecattelain.com
Steven Cohen
www.vweb.isisp.net/~elu@artslink.co.za/stevencohen
Marie-Johanna Cornut
www.marie-johannacornut.tumblr.com
Raphaël Decoster
www.deloupar.ultra-book.com
Nicolas Devos et Pénélope Michel
www.myspace.com/cercueil
David Droubaix www.daviddroubaix.com
Francesco Fonassi
www.francescofonassi.com
João Freitas www.jofreitas.wordpress.com
Daiga Grantina
Rémi Groussin www.remigroussin.com
Jannick Guillou www.jannickguillou.net
Miguel Gutierrez www.miguelgutierrez.org
Rémy Héritier www.remyheritier.net
Bettina Hutschek www.bettina-hutschek.com
Mette Ingvartsen www.metteingvartsen.net
Eleni Kaklea
Hugo Kostrzewa www.hugoko.com
Marie Lelouche www.lelouche.marie.free.fr
François Lewyllie
www.francois-lewyllie.blogspot.fr
Karine Marenne www.karinemarenne.net
Peter Miller www.petermiller.info
Viviana Moin
www.vimeo.com/user6852151
Grégoire Motte www.gregoiremotte.com
Hélène Néraud
Julien Perez www.d-i-r-t-y.com/perez
Amélie Poirier
Maïté Pouleur www.maitepouleur.com
Damien Rankovic
Christian Rizzo
www.lassociationfragile.com
Gwendoline Robin
www.gwendolinerobin.be
Anthony Rousseau
www.videoartpodcasting.blogspot.fr
Gaëtan Rusquet www.gaetanrusquet.zic.fr
Kurt Ryslavy www.ryslavy.com
Dave Saint-Pierre
Gonçalo Sena www.goncalosena.info
Nicolas Tourte www.nicolastourte.net
Theo Turpin www.theoturpin.com
Kobé Van Cauwenberghe
www.kobevancauwenberghe.com
Marjorie Van Halteren
www.marjorievanhalteren.com
Thierry Verbeke www.thierry.verbeke.free.fr
Laurence Vray www.laurencevray.be
Erwin Wurm www.erwinwurm.at

AUTEURS / AUTHORS
Philippe Bazin, Céline Berchiche, Nicolas Boutan, David Cascaro, Vincent Ciciliato, Julie Crenn, Julie Dalouche, Johan Grzelczyk, Bénédicte Le Pimpec, Nathalie Poisson-Cogez, Sophie Voortman

TRADUCTEURS / TRANSLATORS
Philippa Richmond
David Droubaix
Emile Ouroumov

RELECTEURS / REVIEWERS
Marie Pleintel
Amanda Crabtree
Lucie Orbie

ISSN 2102-1309
0 Paru en 2009 (almanach 2008)
ISBN 978-2-9533930-0-2
1 Paru en 2010 (almanach 2009)
ISBN 978-2-9533930-1-9
2 Paru en 2011 (almanach 2010)
ISBN 978-2-9533930-2-6
3 Paru en 2012 (almanach 2011)
ISBN 978-2-9533930-3-3
4 Paru en 2013 (almanach 2012)
ISBN 978-2-9533930-4-0



GALERIE PERROTIN

lille3000

EXPO
TRIPOSTAL
LILLE

11 OCT 13
12 JAN 14

Paola Pivi, One cup of cappuccino then I go, 2007. Photo : Hugo Glendinning.

N° / ISSUE #4 – 12 €
ISBN 978-2-9533930-4-0
9 782953 393040



Karine Marenne, *Art Maid*, Art Brussels 2013 (performance), Ettore Spaletti, Lia Rumma's booth